

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

RENATA TAVARES BENIA

**REGIME ABSORTIVO NO *WORLD PRESS PHOTO*:**  
O TESTEMUNHO FOTOGRÁFICO PARA ALÉM DO INSTANTE DECISIVO

SÃO CRISTÓVÃO  
2020

**RENATA TAVARES BENIA**

**REGIME ABSORTIVO NO *WORLD PRESS PHOTO*:  
O TESTEMUNHO FOTOGRÁFICO PARA ALÉM DO INSTANTE DECISIVO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Sergipe, como requisito para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Greice Schneider

**SÃO CRISTÓVÃO  
2020**

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

B467r Benia, Renata Tavares  
Regime abortivo no *World Press Photo* : o testemunho fotográfico  
para além do instante decisivo / Renata Tavares Benia ; orientadora,  
Greice Schneider .– São Cristóvão, SE, 2020.  
199 f. : il.

Dissertação (mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de  
Sergipe, 2020.

1. Comunicação. 2. Fotografia. 3. Fotojornalismo. 4. Aborto. I.  
Schneider, Greice, orient. II. Título.

CDU 659.3:77



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO – PPGCOM

**ATA DA SESSÃO DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO  
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO – UFS**

**Título do trabalho:** “Regime Abortivo no world Press Photo: O Testemunho Fotográfico para além do Instante Decisivo”

**Aluno (a):** Renata Tavares Benia

**Data da defesa:** 17 de dezembro de 2020

Às 15h do dia 17 do mês de dezembro de 2020, o Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Sergipe realizou a defesa de dissertação de Mestrado da discente Renata Tavares Benia intitulado: “Regime Abortivo no world Press Photo: O Testemunho Fotográfico para além do Instante Decisivo”, conforme o que estabelece a resolução Nº 60/2014/CONEPE/UFS, que regula o funcionamento do PPGCOM/UFS. A banca examinadora foi realizada por videoconferência motivada pela necessidade de distanciamento social diante da pandemia de COVID-19. Composição da banca: Greice Schneider (PPGCOM-UFS) – presidente da banca e orientador, Carlos Eduardo Franciscato (PPGCOM-UFS) – avaliador interno e José Benjamim Picado Sousa e Silva – avaliador externo (PPGCOM - UFF). Após o discente apresentar seu trabalho, a banca fez os questionamentos e comentários referentes à pesquisa, os quais foram respondidos. Ao final, a banca se reuniu e considerou a discente APROVADA no Curso de Mestrado em Comunicação da UFS.

Cidade Universitária “Prof. José Aloísio de Campos”, 17 de dezembro de 2020

**Prof(a) Dr(a) Greice Schneider (PPGCOM-UFS) –  
PRESIDENTE DA BANCA**

Programa de Pós-Graduação em Comunicação:  
Prédio de Comunicação Social. Andar Superior, Sala 01 - Cidade Universitária Prof. José Aloísio de Campos Av. Marechal Rondon, S/N – CEP 49.100-000 – Rosa Elze – São Cristóvão – Sergipe – Brasil  
Telefone: (79) 2105-6390 – E-mail: [mestradocomunicao.ufs@gmail.com](mailto:mestradocomunicao.ufs@gmail.com)

Aos meus pais

## **AGRADECIMENTOS**

Em primeiro lugar, aos meus pais que foram os principais agentes da formação do meu imaginário. À minha mãe, Isabel Cristina Tavares Benia, minha primeira professora em sala de aula e em casa. Ao meu pai, Juan José Moran Benia, que sempre incentivou o contato com a fotografia, com registros produzidos por ele ao longo da minha infância. Em união a eles, meus irmãos Aline Benia e Juan Benia são importantes nesse trajeto.

À CAPES, órgão do Ministério da Educação do Brasil, por apoiar essa pesquisa através do concedimento da bolsa que possibilitou o desenvolvimento.

Agradeço a generosidade e dedicação de minha orientadora Greice Schneider que esteve sempre presente, e desempenhou ao longo dos últimos cinco anos um papel fundamental no meu processo de amadurecimento intelectual e de organização de trabalho. Obrigada pelos momentos de orientações, diálogos e aprendizagem.

É uma satisfação poder receber colaborações e ensinamentos de pessoas admiráveis. Agradeço a Benjamim Picado e Carlos Franciscato pelas leituras e apontamentos atentos e valorosos ao desenvolvimento deste estudo e de outras reflexões tangenciadas. À Karolina Calado pelas expressivas orientações durante as aulas ministradas no estágio docência, e apoio neste trajeto acadêmico.

Sou grata ao meu companheiro Felipe Hereda Chaves, com quem partilho meus pensamentos e aprendo diariamente, e que inspira em mim a busca pelo conhecimento. E, além disso, pela leitura cuidadosa desta dissertação.

À minha amiga Laura Pimentel Dias (com seu apoio e coração grandiosos) que me inspira em diversos aspectos na vida. Também sou grata à Fátima Hereda, pelas conversas e vibrações positivas nesse percurso e em outros âmbitos. Essa trajetória foi moldada com palavras ternas e cheias de significado.

Às minhas amigas Christiane Alves, Charlotte e Luara Pereira com quem pude compartilhar as experiências de construção de pesquisa e devaneios paralelos. À Francesca Barreto e Joana Teles, pelos momentos de reflexões tão frutíferas.

Agradeço igualmente à presença de Valéria Bonini e Cristiane Porto que fizeram parte da minha formação durante a graduação e iniciação científica.

Por fim, pela experiência adquirida a partir do contato com reflexões sobre a fotografia, agradeço à Redegrafo (Rede Integrada de Pesquisa sobre Teorias e Análise da Fotografia) por estreitar o contato com professores e alunos de diferentes programas de pós-graduação (UFF, UFOP, UFS, UTP, UFRGS, UFPE) a partir dos eventos conduzidos. Também sou grata ao Grupo de Pesquisa LAVINT - Laboratório de Análises de Visualidades, Narrativas e Tecnologias (UFS) pelas oportunidades de diálogos.

*Os grandes artistas do passado estavam cientes que a vida humana é cheia de caos e sofrimento. Mas eles tinham um remédio para isto, e o nome deste remédio, era beleza. A bela obra de arte traz consolação na tristeza e afirmação na alegria. Ela mostra que a vida humana vale a pena.*

Scruton, Roger. Por que a Beleza Importa. 2009.



## RESUMO

Esta dissertação reflete sobre as imagens absortivas premiadas na categoria *long-form projects* do *World Press Photo*. A absorção é o estado de espírito absorto em si mesmo ou execução de alguma atividade de maneira absorvida, abstraída, concentrada ou pensativa, segundo Michael Fried (1980). Portanto, o *corpus* deste estudo é composto por imagens de personagens absortos localizadas na categoria *long-form projects* nos últimos 5 anos. O nosso objetivo é verificar como esses temas absortivos são explorados na relação com os aspectos eloquentes da construção do acontecimento; na relação temporal e referencial (que tendem a celebrar o presente e imediatismo do acontecimento, e altos níveis de dramaticidade do *pathos* humano). Tais fotografias emergem de um cenário cercado pelo desgaste perceptivo visual, a partir das imagens-choque, saturação dos clichês de imprensa e tensões nos modelos de produção (POIVERT, 2015). Na contracorrente deste cenário, surgem estratégias para reconfiguração temporal e referencial do acontecimento. Para além do instante decisivo *bressoniano* e da dramatização, se desperta um afastamento da objetividade e dramatização, manifestando certas lacunas que sugerem uma possível irrepresentabilidade do acontecimento e ficcionalidade. Partindo desse contexto, o nosso argumento habita na ideia de que estas construções possuem a função de atrair os espectadores a partir do viés da inquietação e, por conseguinte, mobilizam a imaginação do leitor (em uma leitura mais atenta e lenta). A nossa abordagem se inscreve nas correntes teóricas da estética e história da arte para investigar as consequências de percepção das imagens do jornalismo. Tais dimensões estão em congruência com uma perspectiva histórica e psicológica (CRARY, 2012, 2013), e partem de esquemas mentais através de convenções e estereótipos (GOMBRICH, 1950, 1977). A escolha das propriedades analíticas deste regime absortivo pretende apontar a instância temporal, dramática (ação e fisionomia humana) e estética entrelaçadas, a fim de entendermos como a absorção é manifestada em diferentes ensaios, e quais são as repercussões. Logo, analisaremos essas imagens à luz do conceito de absorção formulado pelo historiador da arte Michael Fried (1980). Diante desse contexto, é essencial voltar o olhar para um exercício que vem sendo notado no espaço do fotojornalismo institucional, a partir de tentativas que rompem com os tropos visuais reconhecíveis (drama e ação), e que buscam um teor mais contemplativo e atento (ao mesmo tempo em que revivem certas correntes da história da arte). Ao transcenderem o instante decisivo, essas imagens reverberam consequências não somente na leitura referencial e temporal do fotojornalismo, mas nos hábitos perceptivos da cultura visual (a partir da experimentação estética, imaginativa e desacelerada do olhar).

**Palavras-chave:** Absorção; Fotografia; Fotojornalismo; Temporalidade; *World Press Photo*.

## ABSTRACT

This dissertation examines the absorptive images awarded in the *long-form projects* category of the *World Press Photo*. Absorption is the state of mind absorbed in itself or performing some activity in an absorbed, abstracted, concentrated or thoughtful manner, according to Michael Fried (1980). Therefore, the corpus of this study consists of images of absorbed characters located in the *long-form projects* category in the last 5 years. The objective of this research is to verify how these absorptive themes are explored in relation to the eloquent aspects of the construction of the event; in the temporal and referential relationship (which tend to celebrate the present and immediacy of the event, and high levels of drama in the human *pathos*). These photographs emerge from a scenario surrounded by visual perceptual wear, from the shock images, saturation of the press clichés and crisis of the production models (POIVERT, 2015). In the countercurrent of this scenario, strategies for temporal and referential reconfiguration of the event emerge. In addition to the decisive *bressonian* moment and dramatization, these images signal a refusal of objectivity and dramatization, manifesting certain gaps that suggest a possible unrepresentability of the event and fictionality. From this context, our argument is that these imagery constructions have the function of attracting viewers from the perspective of uneasiness and, therefore, mobilize the reader's imagination (in a more attentive and slow reading). Our approach is inscribed in the theoretical currents of aesthetics and art history - to investigate the consequences of the perception of images in journalism. Such dimensions are in congruence with a historical and psychological perspective (CRARY, 2012, 2013), and mental schemes through conventions and stereotypes (GOMBRICH, 1950, 1977). The choice of the analytical properties of this absorptive regime intends to point out the temporal, dramatic (human action and physiognomy) and aesthetics intertwined, in order to understand how absorption is manifested in different photographic essays, and what are the repercussions. Therefore, we will analyze these images based on the concept of absorption formulated by art historian Michael Fried (1980). Given this scenario, it is essential to discuss the exercise that has been noticed in the space of institutional photojournalism, based on attempts that break with the recognizable visual tropes (drama and action), which seek a more contemplative and attentive content (at the same time that revive certain currents of art history). By transcending the decisive moment, these images reverberate consequences in the referential and temporal reading of photojournalism and in the perceptual habits of visual culture (from the aesthetic, imaginative and slowed-down experimentation of the gaze).

**Keywords:** Absorption; Photography; Photojournalism; Temporality; *World Press Photo*.

## ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

### FIGURAS

|  |     |
|--|-----|
| Figura 1 - “Jovens assistem a uma partida de futebol no cinema Olympia, na Argélia” .....  | 16  |
| Figura 2 - “Peyton Schardt assistindo TV” .....  | 16  |
| Figura 3 - 2017 Photo Contest, Long-Term Projects, Stories, 3rd prize - Jokela.....  | 31  |
| Figura 4 - 2016 Photo Contest, Long-Term Projects, Stories, 3rd prize - Gutfenfelder.....  | 31  |
| Figura 5 - Imagens de ‘A Life in Death’ por Nancy Borowick, premiado em 2016.....  | 46  |
| Figura 6 - Imagens de ‘A Life in Death’ por Nancy Borowick, premiado em 2016.....  | 46  |
| Figura 7 - "Ornitólogo" .....  | 65  |
| Figura 8 - “Um pai que lê a Bíblia para seus filhos” .....   | 65  |
| Figura 9 – “Afternoon Knitting” .....  | 68  |
| Figura 10 - Waiting by the Window .....  | 68  |
| Figura 11 - "Die Sentimentale" .....   | 68  |
| Figura 12 - "The Solitude" .....   | 70  |
| Figura 13 - Algumas das imagens resultantes do recorte do corpus.....  | 99  |
| Figura 14 - Fotografias do ensaio <i>Family Love 1993-2014</i> que apresentam motivos<br>absortivos.....   | 106 |
| Figura 15 - “Lisa se senta com Joanna e George, seus novos pais adotivos. Eles têm fala<br>mansa, gentil e ouvem Elyssa, que não consegue parar de falar e cantar” ..... | 106 |
| Figura 16 - Fotografias do ensaio <i>A Life in Death</i> que apresentam motivos absortivos ....  | 111 |

|   |     |
|---|-----|
| Figura 17 - “Os identificadores de pulseira no pulso esquerdo de Howie incluem avisos de que ele apresenta risco de queda e uma instrução de Não Reanimar” .....  | 111 |
| Figura 18 - Fotografias do ensaio de Jokela (sem título) que apresentam motivos absortivos .....  | 116 |
| Figura 19 - "01 setembro, 1992 Matt Schaardt pega o ônibus escolar de sua fazenda para a Table Rock School. A escola foi fechada em 2016" .....   | 116 |
| Figura 20 - Fotografias do ensaio <i>Ich Bin Waldviertel</i> que apresentam motivos absortivos .....  | 124 |
| Figura 21 - “Hannah e Alena colhem frutas” .....  | 124 |
| Figura 22 - Fotografias do ensaio <i>Beckon Us From Home</i> que apresentam motivos absortivos.....   | 130 |
| Figura 23 - "Alunos da Escola nº 18 em Sergiyev Posad, Rússia, esperam nos bastidores de um teatro local, durante um show para pessoas da cidade, com o objetivo de promover seu programa de cadetes" ..... | 130 |
| Figura 24 - Fotografias do ensaio <i>Ixil Genocide</i> que apresentam motivos absortivos. ....  | 135 |

## QUADROS

|  |     |
|--|-----|
| Quadro 1 - Temas abordados pelos projetos fotográficos ..... | 100 |
|--|-----|

## SUMÁRIO

|   |           |
|---|-----------|
| <b>INTRODUÇÃO .....</b>   | <b>14</b> |
| <b>1 <i>WORLD PRESS PHOTO</i>: TENSÕES E TRANSCENDÊNCIA DAS MATRIZES VISUAIS CANÔNICAS PARA ALÉM DO INSTANTE DECISIVO .....</b> | <b>26</b> |
| <b>1.1 <i>World Press Photo</i> e a Categoria long-form projects no Contexto da Remodelação Referencial e Temporal .....</b>    | <b>26</b> |
| <b>1.2 A Lida com as Tensões do Regime de Produção, Circulação e Consumo do Fotojornalismo .....</b>                            | <b>33</b> |
| 1.2.1 Atravessamentos entre convenções do fotojornalismo e campo artístico.....   | 35        |
| <b>1.3 Compreensão da Fotografia para além do Discurso Ontológico .....</b>   | <b>38</b> |
| 1.3.1 As práticas do olhar além do contato instantâneo com o índice fotográfico no jornalismo .....                             | 42        |
| <b>2 O ACONTECIMENTO VISUAL ALÉM DO TRAÇO INDICIÁRIO .....</b>  | <b>49</b> |
| <b>2.1 Temporalidade do Acontecimento Visual no Cenário Jornalístico .....</b>  | <b>51</b> |
| <b>2.2 Redimensionamento Referencial e Temporal do Acontecimento.....</b>   | <b>55</b> |
| <b>3 O REGIME ABSORTIVO .....</b>   | <b>62</b> |
| <b>3.1 Contextualização do Panorama que Cerca os Motivos Absortivos e sua Linha Originária .....</b>                            | <b>63</b> |
| <b>3.2 O Regime Absortivo nas Imagens do Fotojornalismo .....</b>   | <b>72</b> |
| <b>3.3 Absorção e Efeitos Referenciais, Dramáticos e Temporais.....</b>   | <b>79</b> |
| <b>3.4 Categorias Sinalizadoras da Representação da Absorção .....</b>  | <b>84</b> |
| 3.4.1 Dramaticidade.....  | 86        |
| 3.4.2 Determinação do personagem.....   | 87        |
| 3.4.3 Ação do personagem.....   | 88        |
| 3.4.4 Olhar na cena .....   | 89        |
| 3.4.5 Temporalidade .....   | 91        |

|   |            |
|---|------------|
| 3.4.6 Proporção no quadro.....  | 91         |
| 3.4.7 Objetos informativos.....   | 93         |
| 3.4.8 Apresentação do espaço.....   | 94         |
| <b>3.5 Aplicações das Categorias Sinalizadoras da Representação da Absorção .....</b> | <b>95</b>  |
| <b>4 ANÁLISE DO REGIME ABSORTIVO NO <i>WORLD PRESS PHOTO</i> .....</b>                | <b>96</b>  |
| <b>4.1 Temática dos Projetos .....</b>  | <b>98</b>  |
| <b>4.2 Recorte do Corpus e Procedimentos para Análise .....</b>                       | <b>101</b> |
| <b>4.3 Análise das Imagens.....</b>   | <b>103</b> |
| 4.3.1 Atividade concentrada.....  | 106        |
| 4.3.2 Estado de sono.....   | 111        |
| 4.3.3 Introspecção .....  | 116        |
| 4.3.4 Paisagem .....  | 124        |
| 4.3.5 Figura de costas.....   | 130        |
| 4.3.6 O ato da espera .....   | 134        |
| <b>4.4 Resultados preliminares .....</b>  | <b>140</b> |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>  | <b>142</b> |
| <b>REFERÊNCIAS.....</b>   | <b>148</b> |
| APÊNDICE A – QUANTIDADE DE IMAGENS COM TEMAS ABSORTIVOS.....                          | 156        |
| APÊNDICE B – CATEGORIAS, CRITÉRIOS E VARIÁVEIS.....                                   | 157        |
| APÊNDICE C – TABULAÇÃO DOS DADOS .....  | 158        |
| APÊNDICE D – RESULTADOS QUANTITATIVOS DA TABULAÇÃO.....                               | 166        |
| APÊNDICE E – DESCRIÇÃO DOS ENSAIOS FOTOGRÁFICOS .....                                 | 170        |
| APÊNDICE F – LEGENDA DAS FOTOGRAFIAS .....  | 182        |

## INTRODUÇÃO<sup>1</sup>

Somos afetados por uma torrente de imagens diariamente, dentre elas, imagens de acontecimentos da atualidade no terreno do fotojornalismo. Fotografias de rostos chorosos, crispados ocupam notórios espaços no fotojornalismo, à medida que são laureadas em grandes concursos de instituições renomadas como o *World Press Photo*. Tais imagens fotográficas da cobertura de acontecimentos catastróficos, violentos têm trafegado em fins emocionais, buscando inscrever nos observadores impactos visuais dramáticos, muitas vezes apelando ao choque. Sabemos que essa ênfase ao impacto pessoal da fotografia destes acontecimentos e seus eventos esteve e, por vezes, está intimamente relacionada a uma presunção de verossimilhança e objetividade da fotografia, no que diz respeito ao seu poder de transmissão ‘direta’ e ‘autêntica’ dos fatos.

Neste contexto, estão em conformidade com tropos visuais reconhecíveis, como por exemplo, uma mãe em luto, um soldado ferido, um ativista em confronto num conflito, uma pessoa que sofre ou compadece com o infortúnio alheio. No âmbito dos concursos de fotografias, essas imagens permeadas pelos cânones de ação e sofrimento humano assumem um papel determinante no relacionamento do espectador em nível mundial com os contextos dos acontecimentos. Em busca da atenção do espectador, as notícias podem transitar sob a lógica potencialmente dramática e imediatista dos acontecimentos jornalísticos, expondo imagens de vítimas de violência, guerra, genocídios, massacres e outros sofrimentos humanos (HOIJER, 2004).

Ocorre que as repercussões da aceleração e excesso dessas imagens de guerras, conflitos, corpos mortos, chorosos, compadecidos, abrem perspectiva para um desgaste da relação de olhar e de se engajar com os eventos envoltos ao acontecimento jornalístico, por exemplo.<sup>2</sup> A preocupação do panorama perceptivo, para além de estar na raiz social e cultural, reverbera também no campo do fotojornalismo, quando pensamos nos modelos de

---

<sup>1</sup> Uma prévia das discussões propostas neste estudo, especialmente, de análise dos materiais, foi exposta em eventos da área como uma forma de exercitar tais reflexões, a fim de receber contribuições. As análises feitas e textos publicados nos eventos ao longo destes anos estão integradas em algumas partes da dissertação.

<sup>2</sup> Como observou Sontag (1981), a iconologia do sofrimento disseminada com saturação nos leva a uma fadiga emocional. E esse estado emocional já é constatado em estudos clínicos que tendem a averiguar as respostas cognitivas e afetivas dos sujeitos (HÖIJER, 2004, HILLMAN; ROSENGREN; SMITH, 2004, IYER et al., 2014)).

produção do acontecimento. Em paralelo, a própria impressão de crise da produção também é despertada pela concorrência, acessibilidade ao dispositivo e emancipação da figura do amador.

Mas em outra direção, emergem projetos que oferecem uma representação mais lenta e menos gráfica (no sentido dramático) destes eventos representados fotograficamente. Na contrapartida à estética do choque e do instante decisivo *bressoniano*, estas imagens são reconhecíveis e dividem espaço com estes cânones outras matrizes visuais da representação do acontecimento. São imagens reconhecíveis nos campos artísticos e na fotografia documental, e que se descolam da dramatização do sofrimento. Um oportuno exemplo é a cobertura recente dos confinamentos ocasionados pela COVID-19<sup>3</sup>, onde os aspectos eloquentes da construção visual do acontecimento se transmutaram para a desdramatização do referente, o alargamento e suspensão temporal, se apoiando na abordagem ordinária e corriqueira dos eventos (SCHNEIDER; BENIA, 2020).

As tensões (advindas de uma provável crise) sobre as quais o fotojornalismo padece (POIVERT, 2015) têm impulsionado produções fotográficas para além do factual e da dramatização dos sofrimentos envoltos aos eventos. Nesse contexto, narrativas são sedimentadas por meio de uma tentativa de desaceleração dos tropos visuais do fotojornalismo, como é o caso de imagens premiadas na categoria *long-form projects* (projetos de longo prazo)<sup>4</sup> do *World Press Photo*. Tal reoxigenação da cadeia produtiva do fotojornalismo (AFONSO JR., 2014), ao ser acompanhado por outras estratégias de relatar os eventos visualmente, (RITCHIN, 2013) redimensiona, em longo prazo, o olhar sobre o fotojornalismo e o regime de percepção destas imagens. Temos a perspectiva da produção da imagem e do desaceleramento do ato fotográfico, aquilo que Souza e Silva (2019) entende como um fotojornalismo de mais fôlego; um “fotojornalismo que respira”.

---

<sup>3</sup> Em paralelo à repercussão da cobertura da pandemia há uma aproximação dos conceitos trabalhados nesta pesquisa, a saber: o regime absoritivo, a temporalidade alargada e lenta, espaços vazios, todos sob a ótica da experiência estética e historicização. E sob a luz desse tipo de imagem absoritiva, temos uma discussão mais ampla cuja preocupação compreende a relação do sujeito que está em estado de absorção, localizado em um espaço vazio ou pouco povoado, dentro do contexto da cobertura do isolamento causado pela pandemia do COVID-19. Vem em: SCHNEIDER, Greice; BENIA, Renata. Imagens de um tempo suspenso: dramaturgia do não-acontecimento nas fotografias contemplativas da pandemia. Revista INTERIN, v. 25, n. 2, jul./dez. 2020. p. 130-151.

<sup>4</sup> Ao longo do texto nos referiremos à categoria pela sua tradução “projetos de longo prazo”.



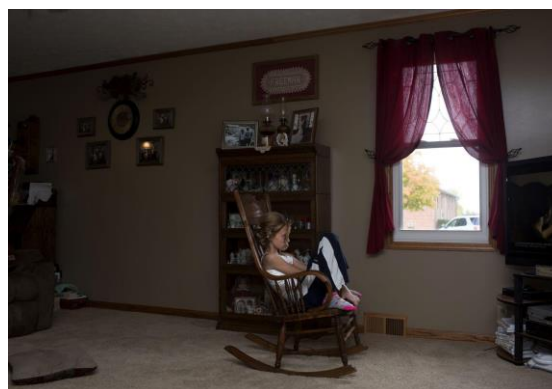
Como exemplos, podemos situar duas fotografias premiadas na categoria aqui proposta para análise (projetos de longo prazo). Quando vemos a fotografia de Romain Laurendeau <sup>5</sup> (Figura 1), premiada em 2020, o nosso contato com o contexto e circunstâncias adversas do povo da Argélia se dá mais pelo caráter do cotidiano e estado de tranquilidade dos personagens do que pelo ângulo das particularidades de uma revolta, por exemplo. O que se ressalta nestas imagens não é a experiência do choque e do “anestesiamento do olhar” e da emoção (SONTAG, 1981) ou do bloqueio de uma significação (BARTHES, 1990), mas um modelo de atenção que preza pela experiência estética, no campo de uma leitura mais serena e contemplativa. O mesmo ocorre com a fotografia de Markus Jokela<sup>6</sup> (Figura 2), premiada em 2017; nela, vemos a menina Peyton Schardt, cuja mãe morrera anos atrás. Ao invés de focalizar nos momentos de sofrimento e compadecimento - ou dos outros concernentes às vidas de outras pessoas registradas -, conhecemos a personagem em um estado abstraído, enigmático e brando, sem poses, gestos ou rostos de expressão dramática.

**Figura 1 - “Jovens assistem a uma partida de futebol no cinema Olympia, na Argélia”**

**Figura 2 - “Peyton Schardt assistindo TV”**



**Fonte:** Laurendeau (2020)



**Fonte:** Jokela pela Helsingin Sanomat (2017)

<sup>5</sup> Ver em: <<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2020/39634/1/Romain-Laurendeau>>

<sup>6</sup> Ver em: <<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2017/28784/26/2017-Markus-Jokela-LTP3-VAD>>

A construção da representação destes acontecimentos - que são notórios no *corpus* deste estudo - abandona a celebração do ápice do momento e a expressão de extrema emoção do personagem representado, e dá lugar às indeterminações e suspensão temporal do acontecimento; convoca menos o *pathos*, e mais a leitura imaginativa do espectador.

Tais construções imagéticas afetam não somente os hábitos de leitura do observador e sua experiência referencial e temporal com o fotojornalismo, mas implicam também no campo de produção fotojornalística e na compreensão dos acontecimentos e eventos oferecidos imagetivamente. Estes retratos redimensionam a experiência estética e de atenção ao converter o espectador para um regime de atenção mais lento e sereno; convoca menos nosso *pathos*, e mais nossa leitura serena e imaginativa.

No que diz respeito ao campo do fotojornalismo e no relacionamento com o espectador, estas tendências de transformação referencial e temporal do acontecimento despontam mais para a qualidade estética dos produtos, e menos para o mero ato de exhibir as informações dos contextos de eventos correlacionados a um acontecimento. Sugere dizer que, diante das saturações, este tipo de imagem absorativa, em sua dimensão lacunar, instiga a inquietação do observador, gerando curiosidade. Ultrapassando o aspecto extraordinário do evento, dos lugares-comuns, a aparição destas representações mobiliza um olhar possivelmente calcado em uma leitura mais contemplativa e demorada, e transforma a lida com o fotojornalismo e demais representações localizadas na cultura visual contemporânea no meio das nossas relações interpessoais.

Não se trata apenas em falar de um possível desligamento com o instante decisivo, mas observa-se um possível elo entre o fotojornalismo e o campo artístico, que buscam na fotografia contemporânea outros jeitos de exprimir o relato noticioso. O aparente afastamento do instante *bressoniano* que preza pela captação do ápice do momento do acontecimento, daquilo que seria irreversível e singular, não é exclusivo do cenário atual sobre o qual alguns esforços do fotojornalismo contemporâneo residem. Ao verificarmos uma ênfase nas imagens centralizadas no contexto do banal, do comum, do familiar, estamos nos relacionando com um campo de usos assumidos pela fotografia em regimes visuais anteriores.

O vetor inclina-se, para além dos usos recorrentes, a um regime de visibilidade pautado em experimentações estéticas, aquilo que Poivert (2015) detecta como ‘estetização’ do fotojornalismo e que Dubois (2017) expõe como uma elasticidade temporal em torno dos usos da fotografia - para além de uma natureza indicial e sua amarração ao referente. Este se vislumbra como um terreno fértil para a discussão de tal panorama. Se pensadas sob a qualidade de imagem única, as fotografias premiadas na categoria analisada podem privilegiar o “instante indecisivo” e representações que aludem ser esvaziadas de significados concretos. São imagens distanciadas da celebração do imediatismo, e, provavelmente, de uma dramatização do acontecimento ou alegorias similares.

Esse instante indecisivo demarca algumas das imagens sobre as quais pretendemos discutir. O problema deste estudo é derivado e justificado pela importância de se averiguar e apontar os movimentos de representação visual do acontecimento no relevo contemporâneo. Então, é essencial voltar o olhar para um exercício que vem sendo notado no espaço do fotojornalismo institucional, onde se transcende os modos corriqueiros e particulares da tradição fotojornalística da imprensa institucional. Tal exercício é desenhado pela busca da representação do imediatismo da ação, do flagra, do ápice do evento, e aponta consequências sobre os usos e leituras dentro da linguagem visual do jornalismo, presa em uma provável experimentação estética e ficcionalidade, para além da mera apresentação da informação.

Fundamentado neste contexto, o nosso problema, então, diz respeito aos modos como as cenas cujos referentes estão absorvidos em si mesmo ou em atividades vêm sendo exploradas pelo *World Press Photo*, nos últimos 5 anos na categoria *projetos de longo prazo*, já que essas imagens fazem uma espécie de contra movimento aos modelos esperados - no campo de leitura do observador e produção - que buscam na objetividade e imediatismo o aspecto central das representações. Esses movimentos manifestam-se como esforços que originam modelos alternativos de narrativa visual e outras estratégias para representar o mundo, lembra Ritchin (2013) ao pontuar tais práticas como pertencentes a um ‘*new journalism*’ (dialogando com técnicas e estratégias da fotografia artística contemporânea, por exemplo).

Um dos exercícios para driblar a adversidade do terreno dos impasses das práticas fotojornalísticas é a disposição de fotógrafos optarem por “trabalhar de forma independente em projetos de longo prazo” (RITCHIN, 2013, p. 9, tradução nossa<sup>7</sup>). Uma das potencialidades desse jornalismo visual (considerado como ‘reinventado’ pelo autor (2013)), é a ampliação da compreensão sobre o evento. Não é somente a presença do fotógrafo no tempo presente ou o momento decisivo que irão nos fornecer perspectivas outras sobre o contexto e as circunstâncias de um acontecimento, mas um pôr-se depois do evento, ou antes, ou durante, em temporalidade mais alargada. A conexão do fotojornalismo com o campo artístico pode ser vista como uma ponte para despertar a imaginação, a partir de “imagens contendo ideias ainda não suficientemente explicitadas, baseadas no conhecimento do fotógrafo ou na percepção de que algo importante que está acontecendo” (idem, p. 50)<sup>8</sup>.

Tal seleção<sup>9</sup> se deve ao fato de que esta categoria é a localização de maior recorrência desses tipos de representações absortivas e de aspectos comuns a esta tradição imagética (diagnóstico feito a partir de uma coleta preliminar, com total de 97 imagens). A categoria ainda apresenta modos particulares e elementares de lida com o aspecto temporal e uma possível transcendência e outros modos de representar temas de ações e paixões do ser humano à distância dos elementos canonizados.

O objetivo, neste sentido, é verificar como esses temas absortivos são explorados no terreno do fotojornalismo institucional do *World Press Photo* nestes últimos 5 anos, na categoria *projetos de longo prazo*, em sua relação aos aspectos eloquentes da construção do acontecimento visual; o acoplamento na relação temporal e referencial (que tendem a prezar pelo presente e imediatismo, e dramatização do sofrimento humano).

---

<sup>7</sup> “[...] more photographers have chosen to work independently on long-term projects” (RITCHIN, 2013, p. 9)

<sup>8</sup> “Images containing ideas not yet sufficiently explicated, based on the photographer’s knowing or sensing that something of importance is happening [...]”. (RITCHIN, 2013, p. 50)

<sup>9</sup> Este estudo é um desdobramento de um diagnóstico parcial levantado em 2018 no PIBIC, sobre o modo como as imagens presentes na categoria *long-form projects* do *World Press Photo* se relacionam com a dimensão temporal em função da representação dos acontecimentos, isto é, preocupada com a discussão sobre a instantaneidade das fotografias, a partir do instante, do aspecto temporal, do modo de registro do evento, e dos aspectos de dramatização, gestos e testemunho. Quando abordamos esse problema, consideramos o nível de instantaneidade e a representação do evento, para além do instante decisivo canonizado no fotojornalismo e seus aspectos mais corriqueiros como gestos, dramaticidade, fixidez do presente, imediatismo, o “estar-lá” do fotógrafo, dentre outras questões.

Outros objetivos que são propostos para respostas dentro da leitura dessas imagens e que são apresentados como específicos: 1. Identificar as similaridades e contrastes entre essas representações (no transladar deste exercício, descobriremos quando isto se inicia); 2. Compreender como essas imagens absortivas lidam com a questão temporal (como manifestam o instante de um acontecimento, já que apresentam lacunas, vazios, com pouca sugestão sobre uma ação); e por fim, 3. Discutir quais são os efeitos vislumbrados por essas imagens em função do grau de atenção e emoção da cena que está sendo representada.

A escolha pela categoria '*projetos de longo prazo*' no que diz respeito à temática pontuada interessa a este trabalho porque ela se exhibe como figura saliente para a observação de um provável regime absortivo, já que ela é a localização de maior recorrência desses tipos de representações absortivas e de aspectos comuns a esta tradição imagética (temporal e referencial). A temática do cotidiano (que se desvia do aspecto extraordinário) em união a uma temporalidade alargada (não preocupada com o instante decisivo *bressoniano*) dos acontecimentos como fatores inerentes desta categoria ocasiona certo grau de reconhecimento do espectador com os personagens representados nas imagens, bem como aos contextos e circunstâncias envolvidas. Assim, essas imagens descortinam uma reconfiguração de modelos esperados no fotojornalismo – no campo de leitura do observador e produção - que buscam na objetividade e imediatismo o aspecto central das representações.

Diríamos, então, que a temática dessa categoria não seria uma ligada à absorção, isto é, a categoria escolhida como recorte não é escolhida por ser absortiva em essência, mas pelo fato de existir uma predominância da representação da temática da absorção nessa categoria (a partir da inserção do sujeito humano em cena). Por outro lado, há uma consequência possível de essas mesmas imagens nos convocarem à absorção, igualando-nos ao estado de espírito daqueles personagens a partir da experiência estética fundamentada em um agenciamento de leitura que preza o caráter imaginativo e desaceleração do olhar.

Tendo isso em vista, o nosso *corpus* de análise são as imagens, cujo referente está absorto, presentes no *World Press Photo*, nos últimos 5 anos, na categoria *projetos de longo prazo*. Partiremos das reflexões sobre a dimensão temporal das imagens (da maneira

como o instante do acontecimento é representado, a partir de um alargamento e incerteza do tempo), sobre a antiteatralidade e o regime absortivo destacados por Michael Fried (1980, 2008), que ascendem a partir de uma representação afastada do princípio do flagra da ação, da dramatização, dentre outros aspectos oriundos na maneira como os registros costumam ser produzidos no fotojornalismo institucional.

O nosso parâmetro de seleção das imagens considera a presença da figura humana que aparece em estado absortivo (atividade ou estado de espírito). Investimos ênfase neste aspecto, pois entendemos a fisionomia humana como um potencial dramático do sofrimento enlaçado pelo fotojornalismo. Partindo do horizonte de preocupação deste estudo, localizado nas repercussões temporais e dramáticas do acontecimento a partir das imagens absortivas (como estas irão implicar esses fatores e reconfigurá-los), o eixo central para o recorte, portanto, reside no terreno dos temas eloquentes e de recognoscibilidade na abordagem fotojornalística.

No percurso das discussões, convocamos questões teóricas que ajudem a compreender como esse regime absortivo nas fotografias de imprensa suscita consequências na leitura do observador e implicações nos modos de oferecer um evento a partir da relação temporal (da captação de um instante do evento) e da própria dimensão estética que a representação pode evocar. Portanto, para alcançar a resposta do problema desta pesquisa, as matrizes teóricas e analíticas das categorias de análise serão concordantes com o conceito de absorção formulado pelo historiador da arte Michael Fried (1980), bem como com as suas ideias relacionadas à teatralidade da representação.

Numa perspectiva mais abrangente que circunda todas as preocupações teóricas deste estudo, tomamos como abordagem a dimensão estética e da história da arte, considerando as reflexões sobre a imaginação originária do ato de espera (DIDI-HUBERMAN, 2013, 2015, 2018), regime de expectativa (LISSOVSKY, 2008), sobrevivência do pictórico e convenções imagéticas (WARBURG, 1866-1929, GOMBRICH, 1950, 1977), regime de atenção (CRARY, 2013) e a estetização do fotojornalismo (PICADO, 2014, POIVERT, 2015).

Compreendendo os limites existentes no campo do estudo aqui apresentado - dada a complexidade do objeto - o nosso esforço é realizar conexões com outras áreas de conhecimento para direcionar as escolhas metodológicas e discussões teóricas e pragmáticas. Trafegando nesse horizonte, não buscaremos erguer uma análise estrutural, mas um caminho metodológico interdisciplinar que contempla a dimensão estética e da historicidade (em torno da rememoração e atualização de tradições anteriores). Impera o fato de que, desde as representações renascentistas até o ‘instante decisivo’, temos rastros que nos ajudam a compreender certos modos de ver e representar. Os sistemas de convenções das representações pictóricas (e suas crises de uso e percepção) até os protocolos do campo onde a imagem se insere no fotojornalismo podem oferecer um quadro mais claro sobre as tensões que emergem.

Em nossa perspectiva, seria insuficiente limitarmos os fenômenos imagéticos à luz das explicações de caráter social, tecnológico, político e de poder. O peso destas questões estão em congruência com uma perspectiva histórica e psicológica (da universalidade da raiz humana), posto que os modos pelos quais percebemos e vemos algo tem bases históricas (CRARY, 2012, 2013), de tradições anteriores; como os esquemas mentais provenientes do saber gerado pelo contato com marcas convencionais e estereótipos (GOMBRICH, 1950, 1977).

Este é um terreno fecundo para que seja averiguada certa linhagem desse tipo de imagem concentrada no *WPP*. Convém partir do pressuposto de que, além de se constituírem como outro modo das práticas convencionais do fotojornalismo, essas imagens podem apresentar um plano de fundo de sofrimento calcado no aspecto dramático, no extraordinário, isto é, com efeitos negativos no viés receptivo do observador.

O cerne do nosso argumento habita na ideia de que, para além destas construções imagéticas possuírem a função de atrair os espectadores (a partir do viés da inquietação, e, por conseguinte, provável curiosidade), elas mobilizam a imaginação do leitor em uma leitura mais atenta e lenta. Segundo Wolfe (2015) é esta imaginação que nos leva a “vivenciar uma experiência alheia, olhar o mundo com novos olhos” (p. 62).

Do ponto de vista das hipóteses, podemos lançar mão de algumas, a saber: 1. Há variados estados de atenção do referente; algumas representações cujo referente se encontra absorto podem sugerir leituras e efeitos diferentes que abrem vários significados para o acontecimento - a partir do desgaste de certa objetividade -, com a indecisão e lacunas propostas, por vezes, dentro de atmosfera silenciosa e vazia; 2. Algumas dessas representações podem abarcar um acento de dramatização do sofrimento a partir da exposição de situações difíceis de sujeitos, ainda que em grau menos intenso (que tensionam os modelos figurativos do fotojornalismo dentro da perspectiva temporal, do instante do acontecimento, afastando-se da teatralidade e dramaticidade que regem muitas das imagens absortivas)<sup>10</sup>; podem representar a dramatização do acontecimento, seja despertada a partir da própria iconologia do sofrimento (espaço daquilo que é visível) seja pelo reconhecimento a partir da participação sensorial e afetiva (imaginação e repertório sócio do espectador).

Esta dissertação está dividida em 4 capítulos que se destinam a refletir sobre o regime absortivo no *World Press Photo*, e que, para tanto, toca em questões sobre a própria instituição e relação com o instante fotográfico, sobre a noção do acontecimento visual para além dos aspectos canonizados, sobre as noções inerentes à tradição absortiva, e sobre como todas as reflexões já levantadas se materializam nas imagens levantadas ao exame.

Para entender os modos como este regime absortivo é explorado, propomos a divisão deste estudo em quatro capítulos: no primeiro, discutimos sobre o regime absortivo no *World Press Photo*, observando como as questões sobre a própria instituição e relação com o instante fotográfico demarcam a relação com a aparição de matrizes visuais (como as dos temas absortivos) que transcendem os aspectos mais reconhecíveis do fotojornalismo; no segundo, ao falarmos sobre a noção do acontecimento visual a partir do cenário destas imagens absortivas, focalizamos na relação temporal e referencial das representações que privilegiam outros instantes e outras referências; no terceiro, tratamos do regime absortivo, refletindo sobre a ontologia destas imagens e o contexto delas dentro do fotojornalismo,

---

<sup>10</sup> Esta hipótese decorre de um diagnóstico levantado em estudo desenvolvido na iniciação científica em 2018, sob orientação de Greice Schneider, cuja preocupação era realizar uma leitura da abordagem temporal das categorias *contemporary issues* e *long-form projects* do *World Press Photo*.



considerando, neste ponto, as estratégias de programação do efeito absortivo; e por fim, no capítulo de análise, desenvolvemos a análise das imagens selecionadas como recorte.

A análise será orientada a partir do conceito de absorção. Nela serão apresentados o percurso metodológico a ser trabalhado e as propriedades e procedimentos dedicados à análise do *corpus* proposto nesta pesquisa. A leitura das imagens selecionadas para este estudo abarca três fases. Em um momento antecessor, cujo corpo está além do recorte optado, olhamos para todas as imagens presentes em todas as categorias existentes no concurso, desde o ano do seu surgimento (1956) até o ano vigente.

A respeito do recorte desta pesquisa, em um primeiro momento, realizamos o levantamento quantitativo das imagens, leituras e análises preliminares. Em um segundo momento, fora realizada a tabulação, análise quantitativa. E por fim, com o volume final de 97 imagens (provenientes de 15 projetos fotográficos premiados), nos direcionamos ao exercício qualitativo sob forma de análises dos casos, contemplando 6 imagens.

Para a análise destas imagens, partimos de 8 categorias de análise que funcionarão como chaves interpretativas, visando, neste sentido, apontar as consequências temporais, dramáticas (fisionomia e ação humana) e estéticas no que compreende o regime absortivo de interesse deste estudo. Paralelas a essas categorias, reconhecemos 6 estratégias que se configuram como veículos absortivos: 1. Atividade concentrada; 2. Estado do sono; 3. Introspecção; 4. Paisagem; 5. Figura de costas; 6. Representação do momento de espera. Partindo disso, examinaremos as imagens à luz das oito categorias de análise na relação com as estratégias observadas. A análise privilegia atenção para o olhar do sujeito em cena; determinação do sujeito em cena; ação do sujeito em cena; dramaticidade; temporalidade do evento; plano fotográfico; elementos informativos sobre o acontecimento; ambientação e proporção no quadro.

Organizamos estas fotografias a partir de estratégias específicas para programação de efeitos que apontam para absorção diante da imagem, de modo que a transição destas imagens será orientada a partir dos modos particulares como elas evocam o regime absortivo. Este modo de ordenação cumpre a função de nos fornecer o entendimento de como os temas e motivos visuais de absorção são exploradas em diferentes ensaios

fotográficos, e quais são as suas repercussões num cenário de programação de efeitos de absorção (e de formatação temporal e referencial do acontecimento).

Como resultados, espera-se que, nos limites deste estudo, seja possível contribuir com pesquisas referentes à temática englobada, bem como coopere abrindo espaço para novas discussões sobre o aspecto absoritivo em imagens do fotojornalismo, posto que boa parte dos debates preocupados com o tema está localizada predominantemente no campo das artes do que no fotojornalismo (o campo das artes é quem comumente se preocupa com essas questões referentes ao modo de representar a partir da historicização do ver e do construir imagens do mundo).

## **1 WORLD PRESS PHOTO: TENSÕES E TRANSCENDÊNCIA DAS MATRIZES VISUAIS CANÔNICAS PARA ALÉM DO INSTANTE DECISIVO**

Neste capítulo, discutimos sobre o *World Press Photo* em relação às práticas do olhar para além do caráter puramente referencial e instante imediato do acontecimento. A discussão transita em três perspectivas. Na primeira seção, refletimos sobre o *World Press Photo*: a discussão girará em torno do contexto das narrativas que circulam no fotojornalismo, em específico, nessa própria instituição, sobre a construção visual do acontecimento fotojornalístico que exerce uma reconfiguração referencial e temporal dos eventos. Por conseguinte, na segunda seção lançamos um panorama pouco breve sobre as tensões envolvidas à produção, circulação e consumo do fotojornalismo e, adiante, em subseção, alguns desdobramentos como, por exemplo, os atravessamentos entre convenções do fotojornalismo e campo artístico. Já na terceira seção deste capítulo, a ênfase recai para a reflexão sobre a questão indicial, da compreensão da fotografia para além do discurso ontológico amarrado à ideia de conexão física do referente e sua materialidade no ato fotográfico, que contempla os usos pragmáticos e os contratos de leituras e imaginação no ato da observação da imagem. Abordaremos o aspecto indicial da imagem fotojornalística e os princípios de objetividade e realismo envoltos na fotografia jornalística (DUBOIS, 2017, PICADO, 2017, 2020). Por fim, contornamos o argumento sobre as representações e sua historicização/marca temporal, como resgate de outras tradições visuais, e não apenas uma ‘progressão’ dos modos de representação visual do mundo e seus eventos.

### **1.1 *World Press Photo* e a Categoria *long-form projects* no Contexto da Remodelação Referencial e Temporal**

Fundada nos anos 50, o *World Press Photo* é uma instituição muito conhecida por realizar todos os anos concursos de fotojornalismo abertos mundialmente para fins de prestígio do trabalho dos candidatos. Desde o primeiro concurso, as fotos vencedoras são reunidas em uma exposição. (WPP, 2020). A finalidade é expor o mais relevante do fotojornalismo em escala mundial. Assim, tal instituição tem sido reconhecida, entre os concursos internacionais existentes, como a que contém o maior número de fotógrafos

concorrentes de diversas nacionalidades; maior número de fotografias reunidas; e de categorias expostas (SOUZA, 1998).

Nesse viés, essa organização configura-se como um poderoso guia para as práticas firmadas no jornalismo visual. A premiação assume o papel de abrir espaços para o debate sobre a foto de imprensa e o reconhecimento de fotógrafos atuantes ou não no fotojornalismo. Em comum acordo com Lavoie (2015), diríamos que esses prêmios no campo do fotojornalismo atribuem valor simbólico e econômico à fotografia de imprensa, tendo em vista a celebração e interesse comercial por tais imagens que, por sua vez, cumprem a função de reconhecimento do mérito do fotógrafo e da excelência de tais imagens.

Portanto, a instituição serve como um parâmetro para avaliação de juízo das melhores obras. Em longo prazo, a premiação pode sinalizar os aspectos que caracterizam como a instituição representa o fotojornalismo e habilita o reconhecimento e o modo de ver as imagens veiculadas na imprensa, enveredando à capacidade de expandir o modo de vermos o mundo (DUGANNE, 2015). Isso porque tais concursos de fotografia têm desempenhado um papel cada vez mais expressivo do encontro do público com imagens de acontecimento, especialmente os dramáticos do sofrimento e ação humana (ZARZYCKA, 2013).

Ao estarem atreladas a um contexto de uma premiação, essas imagens moverão nossas expectativas no agenciamento de uma programação de efeito, demarcando a influência e reverberação que essas fotografias vencedoras exercem nos parâmetros de qualidade considerados desejáveis na fotografia jornalística. (SOUZA, 1998). A esse respeito, Souza (1998) considera esses prêmios, como o do *World Press Photo* que possui notável reputação, poderosos agentes para alcançarmos a compreensão das matrizes visuais do fotojornalismo e do próprio campo.

as fotos na imprensa têm **efeitos de agenda-setting**, isto é, **influência na construção do temário da agenda do público**. As fotos tornam-se, conseqüentemente, agentes susceptíveis de gerar efeitos comportamentais, afetivos e cognitivos nesses observadores, neste último campo especialmente no que toca à construção de referentes. (SOUZA, 1998, p. 4, grifo nosso).

Do ponto de vista dos critérios para julgar as submissões das fotografias, o *World Press Photo* delimita a combinação de valores-notícia; padrões jornalísticos; criatividade e habilidades visuais do fotógrafo. No caso de histórias e projetos de longo prazo, a quantidade de fotografias enviadas e a edição do material enviado também são levadas em consideração. (WPP, 2020). De modo geral, os critérios mais privilegiados envolvem a representação de um evento que ressalte importância jornalística (sobretudo uma grande questão sobressalente no ano vigente) e criatividade/habilidade visual.

Pela sua qualidade de fundação internacional renomada (conhecida pela premiação anual do fotojornalismo), ela nos coloca a pensar sobre os modos de produção e de leitura visual na perspectiva da desaceleração dos tropos visuais e da remodelagem da atenção visual, para além do imediatismo e teor puramente referencial e dramático. Além disso, acreditamos também que essas imagens podem reconfigurar e, ao longo do tempo, habituar o olhar para outras matrizes visuais, além dos tropos visuais já reconhecíveis.

A localização destas imagens (selecionadas por júris; detentores de uma proeminência no meio profissional – um especializado, e outro mais geral) fortalecem valores jornalísticos a partir dos critérios escolhidos para premiação, a saber: combinação de valores de notícias, padrões jornalísticos, criatividade e habilidade visuais, e edição do material (WPP, 2020). A memorização do acontecimento, em vista disto, se torna mais expressiva a partir da consolidação destas imagens, justamente pelo fato de elas serem célebres, já que, por vezes, a foto publicada é, em si mesma, um acontecimento (SOUZA, 1998).

Estes critérios tendem, então, a serem validados no campo jornalístico, no momento em que a instituição designa e expõe ao conhecimento do público quais são imagens valorizadas e que se destacam, ou por recorrer aos cânones e valores reconhecíveis pelo observador, ou pela criatividade e fuga do aspecto-comum do fotojornalismo. E é esta fuga

do extraordinário que alimenta boa parte das motivações dos fotógrafos e que se apresenta em boa parte das imagens da categoria sobre a qual nosso estudo se concentra.

Tais mudanças nos processos comunicativos no jornalismo apontam para a transformação do próprio fotojornalismo. A esse respeito, Ritchin (2013) entende que o cenário vem passando por mudanças ao que compreende a produção das narrativas visuais. Em resposta aos fluxos imagéticos constantes e à acessibilidade ao dispositivo fotográfico (com a figura do amador como aquela que se sobressai cada vez mais como produtor), a fotografia de imprensa vem encontrando outras formas de fornecer a visualidade das narrativas do acontecimento.

No cenário da modificação das narrativas visuais do acontecimento, algumas práticas comunicacionais instauram um ritmo desacelerado de leitura. Nesse horizonte, destaca-se o modo de produção das imagens nomeadas pelo *World Press Photo* (concurso que premia as fotografias mais proeminentes do fotojornalismo), especificamente na categoria projetos de longo-prazo, que tende a sugerir particular formatação referencial e temporal. São os projetos fotográficos que adotam a serialidade e duração longa de produção que ganham destaque neste sentido. Executados sob realce de uma abordagem que transcende o tempo e referência imediata do acontecimento, essas construções valorizam narrativas cujas histórias nos indicam os tempos antecessores, sucessores ou incertos. Há nessas imagens, uma formatação da temporalidade e das referências dos relatos dos eventos, a partir de um instante que nasce da expectativa, conforme nos lembra Lisovsky (2008). Trata-se de um exemplo saliente à questão das rotinas produtivas desmembradas da ‘obsessão do tempo presente’ (ANTUNES, 2007, 2008), com realce artístico que se aponta como uma espécie de “estetização” (POIVERT, 2015) do fotojornalismo.

Um exemplo para reconhecer essa transformação das matrizes visuais da representação do acontecimento fotojornalístico é olhar para as imagens da categoria *projetos de longo prazo*. A categoria não é tão antiga quanto às demais ainda presentes no concurso; surgiu em 2015, substituindo a *observed portraits*, mas o princípio de abordagem seguiu numa linha similar aos registros de viés mais documentais e distanciados dos

conflitos e situações dramáticas. As imagens concentradas nesta categoria se ocupam da cobertura de eventos que beiram ao cotidiano das pessoas envolto a algum acontecimento.

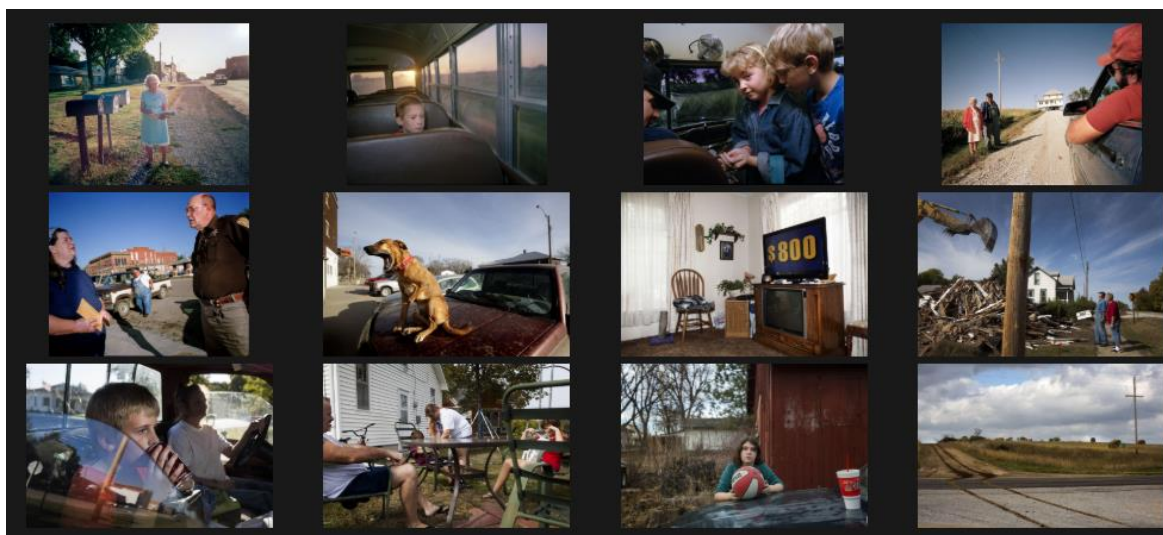
Um aspecto particular dos “*projetos de longo prazo*” que os distingue das demais categorias é que as imagens fazem parte de projetos desenvolvidos ao longo de um período considerado largo de tempo (é comum nos depararmos com fotografias feitas num espaço de cinco anos, e até quinze anos, com idas e vindas de um determinado fotógrafo) e a apresentação das imagens em série, com volume de até 15 imagens que dialogam entre si.

A presença de serialidade implica em consequências para além da exibição do contexto das imagens. Sugere dizer que uma vez que visualizamos uma série de imagens, um *corpus* mais extenso de imagem nos é apresentado. E por outro vetor, redimensiona-se a posição da imagem fotojornalística como aquela que entrega um instante único. O que há, portanto, é o cruzamento entre tempos antecessores e sucessores e referências diversas que costuram um acontecimento, especificando a relação entre presente, passado e futuro dos eventos.

Distanciados do factual, do instante decisivo *bressoniano* que é preponderante no contexto midiático, alguns esforços parecem se voltar para outros desdobramentos temporais (o vestígio de um evento, o momento pós-evento, a incerteza, a lacuna, o vazio etc.) que transcendem o imediatismo, a duração curta do tempo do evento. Suas imagens lidam de outro modo com a dimensão temporal e referencial, em uma cultura na qual se tem um excesso imagético e menos fôlego de produção.

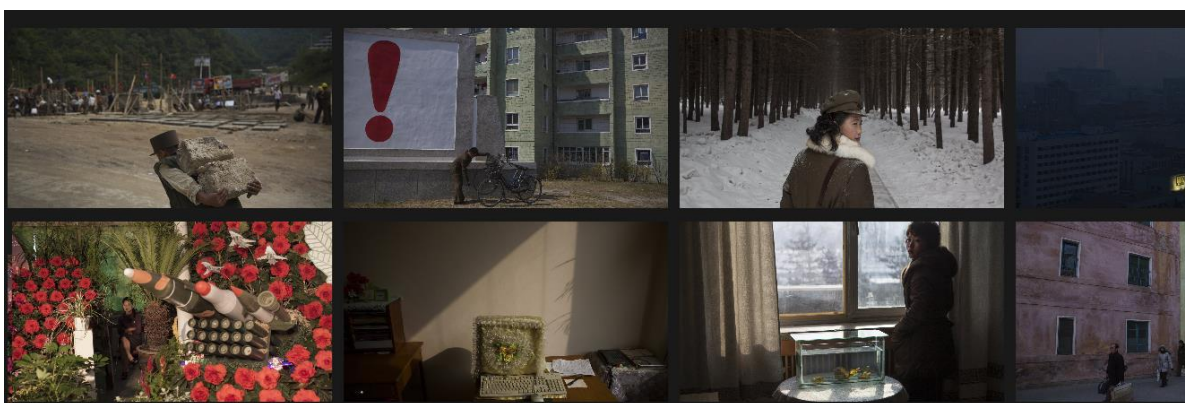
Alguns casos são exemplares, tais como o do fotógrafo David Guttenfelder (ver Figura 3) da *Associated Press* cujo projeto fotográfico fora premiado em 2016 (ele visitou a Coreia do Norte em cerca de 40 ocasiões entre 2008 e 2015, fotografando as nuances triviais da vida daquela sociedade), e o de Markus Jokela (Figura 4), que nos mostra vidas de uma pequena comunidade rural nos EUA, de 1992 a 2015 (com idas e retornos, abordando sutis transformações de uma vida despreocupada e calma daquelas pessoas).

**Figura 3 - 2017 Photo Contest, Long-Term Projects, Stories, 3rd prize - Jokela**



**Fonte:** World Press Photo (2017)

**Figura 4 - 2016 Photo Contest, Long-Term Projects, Stories, 3rd prize - Guttentfelder**



**Fonte:** World Press Photo (2017)

Importa considerarmos a temática abarcada nas imagens de cada projeto. Como um indicador de efeitos vislumbrados no ato de leitura do espectador, o tema é importante no auxílio da compreensão dos fatos exibidos e da relação existente entre estes e o acontecimento testemunhado fotograficamente. Portanto, a partir do levantamento que realizamos neste estudo, notamos que a categoria *projetos de longo-prazo* se ocupa predominantemente dos temas relativos à vida cotidiana e ordinária das pessoas que enfrentam algum tipo de adversidade ou dificuldade em particulares contextos ou circunstâncias envoltos a um acontecimento.



Apoiamo-nos em argumentos de Souza (1998) ao entender que o contexto é um termômetro importante para a construção de sentido da imagem, seja em relação ao conhecimento do contexto ou circunstância do evento, seja em relação ao contexto cultural sobre o qual o acontecimento se firma. O contexto dessas imagens nos diz muito sobre os modelos que são construídos igualmente no processo comunicativo. Diríamos mais: o contexto, no horizonte dessas imagens absortivas, nos fornece pistas para o preenchimento das lacunas e alcance da compreensão e interpretação do acontecimento vislumbrado nessas imagens. Observamos, então, que a construção de sentidos destas imagens para além de depender do contexto sobre o qual elas se firmam, também pede do espectador o reconhecimento sígnico, a partir dos seus esquemas mentais e horizonte de expectativas diante da imagem (GOMBRICH, 1950, 1977). Desse modo, redimensionamos a referência e tempo do acontecimento, atingindo uma compreensão e interpretação.

No horizonte dessa formatação referencial e temporal, enquanto alguns fotojornalistas tendem a aderir à imediatez no ato de captura do evento do acontecimento, estando exatamente diante dele, outros fotógrafos (estando ligados ao campo da arte) constroem suas narrativas à luz da lentidão e distância do referente (DUGANNE, 2015), desencadeando formas de representações mais contemplativas; por exemplo, com teor átono do sofrimento. Do outro lado, no estudo de Cotton (2004), encontramos no cenário dos fotógrafos da arte contemporânea - que se relacionam com o campo do fotojornalismo - uma postura anti-reportagem, a partir do retardamento da produção das imagens, longe ou fora do eixo da ação, situando se depois do momento *decisivo*.

Nesse movimento sinalizado nas imagens presentes na categoria *projetos de longo-prazo* há certa ultrapassagem do tempo imediato do acontecimento, daquilo que seria irreversível, das altas cargas de dramaticidade do modelo registrado, contemplando uma abordagem distanciada da exibição explícita de tragédias e conflitos. Alguns autores como Duganne (2015) definem tal fotografia vivente na transcendência nas matrizes visuais do fotojornalismo como uma “fotografia tardia”, cuja reflexão é encaminhada por estudiosos que enxergam nessa abordagem um potencial para transformação dos cânones de maneira a desafiar as instituições e práticas da representação do acontecimento no campo fotojornalístico.

## 1.2 A Lida com as Tensões do Regime de Produção, Circulação e Consumo do Fotojornalismo

Devemos ter em conta que as remodelações das práticas e usos da fotografia têm destravado uma variação na gramática visual (POIVERT, 2015, PICADO, 2014, RAMOS, 2019, COTTON, 2015, DUGANNE, 2015, RITCHIN, 2013), especialmente na lida com as imagens fotojornalísticas que representam fisionomia e corpos em sofrimento, presentes em motivos bélicos, catastróficos e violentos. Os clichês de imprensa comumente amarrados ao tempo imediato e que remetem a um ‘presente’ do acontecimento, o ‘instante decisivo *bressoniano*’ e a dramatização da cena, dão espaço para imagens cuja potência se manifesta além da referência imediata e impacto negativo.

Existe um desgaste das representações visuais no fotojornalismo que comumente é considerado como uma ‘crise’ por alguns autores. Esse desgaste, em nosso modo de entender, parece se localizar em dois campos: do observador e da produção. No campo da produção, temos a problemática do tempo curto de feitura da imagem e ritmo intenso de processos de produção - atrelados à multifuncionalidade, a primazia pela captação da duração curta do tempo do acontecimento característico do próprio fotojornalismo, e por outro lado, a ubiquidade das câmeras e presença do amador implicando na grande oferta de imagens, gerando o excesso e rapidez na transmissão. No espaço do observador, tal excesso visual está atrelado ao horizonte de expectativas e desgaste visual com estas imagens, uma vez que a saturação, repetição e dramaticidade facilitam um estado perceptivo desatento ou desinteressado. Com isso, há o desgaste dessas imagens de imprensa, e, por conseguinte, a redução da probabilidade de sermos afetados emocionalmente e cognitivamente por meio dos testemunhos disseminados.

Duganne (2015) defende que tais impasses presentes no fotojornalismo de imprensa se instalam não apenas nas instituições em questão de concorrência, mas também nos modos de produção de notícias baseada em eventos contemporâneos. Esse mesmo terreno seria identificado a partir de um fluxo agitado e que se situa num caminho de mudanças frequentes no terreno midiático.

O alicerce da problemática provém de algo mais profundo, que é a crise dos hábitos do olhar. O esfacelamento das crenças na imagem digital e nova relação do observador com

as imagens (SANTIAGO, 2019, MITCHELL, 2005) fazem com que o mero registro do acontecimento seja menos importante que outros aspectos, e a relação com o fotojornalismo, conseqüentemente, tenha seu laço enfraquecido. A saturação dessas imagens muitas vezes de choque, com alto impacto, e a velocidade com que elas chegam até o leitor geram conseqüências na relação com o fotojornalismo, promovendo um mal-estar no qual a atenção dirigida para essas imagens se torna menos expressiva; passam despercebidas ou não concentram um olhar mais atento diante dos tropos visuais que terminam sendo banalizados pela repetição.

A objetividade perpassa por uma ‘estetização’ da representação, como assevera Poivert (2015) ao falar sobre um olhar testemunhal do fotojornalismo que encontra um outro funcionamento. Distanciado do factual preponderante no contexto midiático, alguns esforços parecem se voltar para outros desdobramentos temporais (o vestígio de um evento, o momento pós-evento, a incerteza, a lacuna, o vazio etc.) que transcendem o imediatismo assumido pela mídia. É nesse sentido que “a fotografia [jornalística] não se ocupa mais apenas do tempo pontual, mas investe nos tempos indeterminados, da indecisão, na hesitação, nos entretempos e tempos mortos” (SCHNEIDER, 2020, p. 49, grifo nosso). Do lugar da objetividade do dispositivo a um espaço do sintoma do leitor, o que se põe em foco é uma elasticidade temporal (DUBOIS, 2016) que prevê muito mais a experiência do espectador do que propriamente a oferta objetiva e acabada de um acontecimento visual.

No nosso modo de compreensão, diríamos que estas narrativas não são provenientes do uso de tecnologias específicas ou que estariam qualificadas como “fenômenos disruptivos ou transgressivos”. Essa aparente inovação no fotojornalismo é apontada por Franciscato (2010) como um dos movimentos mais cobiçados pelo meio; por exemplo, o da reinvenção para atrair o leitor através do impacto. Para além da progressão tecnológica, as transformações nas dinâmicas da produção, disseminação e recepção/consumo das imagens do jornalismo reverberam nas práticas deste campo e nas matrizes narrativas construídas.

A concorrência e a escassez dos custos com equipamentos, cortes orçamentários em jornais e revistas, falência de agências de fotografia e ascensão da figura do amador (DUGANNE, 2015), em união ao ritmo cada vez mais acelerado das redações jornalísticas

em decorrência do fluxo imagético saturado, têm aberto espaço para a ascensão da figura do amador como uma figura determinante para a produção de imagens. É nesse sentido que os crescimentos do número de fotógrafos e do fluxo das imagens exigem das instituições um critério de avaliação para selecionar as imagens mais sobressalentes, conforme nos lembra Lavoie (2015).

Assim, a configuração das narrativas visuais é afetada à medida que se alinham à reconfiguração do fotojornalista e das matrizes visuais deste meio. Ao analisar as características inovadoras da dinâmica contemporânea de criação do conteúdo visual do jornalismo, Peixoto (2020) indica que este desenvolvimento da produção, disseminação e consumo das imagens é atravessado pela própria transformação da sociedade, e que, como tal, vem sendo entrelaçado por uma sinergia dos processos de interação com o conteúdo.

Tais tensões no fotojornalismo ocorrem justamente porque o campo vem passando por transformações, envolvendo rompimentos com práticas anteriores e abertura para outras (consideradas ‘inéditas’ ou ‘anteriores’). Impera o realce de que a crise é o próprio estado do fotojornalismo e dos modos como os indivíduos leitores e profissionais convivem com este terreno.

### 1.2.1 Atravessamentos entre convenções do fotojornalismo e campo artístico

As próprias tensões econômica e das redações (com o imediatismo e multifuncionalidade) acabam levando, por vezes, à migração de fotojornalistas para outros meios, desde a história de tradições (com as alternâncias de campo de Cartier-Bresson, Walker Evans e Don McCullin) ao cenário vigente (com Ziyah Gafic, Stephen Shore e Luc Delahaye como representativos nesse contexto). Nesse transladar de migração de campo de atuação, florescem as agências fotográficas, no período pós-guerra (1945), representando a tentativa de fotojornalistas de adquirirem autonomia e carimbo autoral para a suas produções fotográficas, e a evolução estética da fotografia de imprensa (documentaristas e fotojornalistas) (SOUSA, 2004).

A integração do perfil fotojornalístico com projetos fincados no solo artístico, em especial destaque aos ensaios produzidos por profissionais que migram do campo das artes

para o fotojornalismo e vice-versa, revela “tensões entre os regimes de circulação e consumo da fotografia artística e documental” e a “negação do instante decisivo enquanto atitude temporal” (SCHNEIDER, 2020, p. 50, 51). Tal interlocução entre o fotojornalismo e o campo das artes sinaliza o movimento de fuga que as agências fazem para o mundo da arte.

O trabalho de muitos fotógrafos independentes ou pertencentes às agências, cujas imagens são premiadas pelo *World Press Photo*, firma esse movimento. Se adicionarmos o foco para as fotografias exibidas na categoria *projetos de longo-prazo*, notamos narrativas visuais oriundas de fotógrafos do campo artístico ou documental, num contexto em que os “artistas mais sancionados da história da arte moderna cortaram seus dentes no jornalismo” (HILL; SCHWARTZ, 2015, p. 4, tradução nossa)<sup>11</sup>.

Volta-se, portanto, a uma função poética do discurso fotojornalístico, a partir do alinhamento entre arte e fotojornalismo, em um movimento estético da narrativa do acontecimento. E, para além disto, a celebração de pequenos eventos em um período temporal alargado, com aparente falta da referência imediata. Segundo Hill e Schwartz (2015) essa tendência de emular experiência de outros campos, como a arte, teria uma relação com a atribuição de valor e modelos da produção jornalística entre a comunidade de fotógrafos e surgimento de prêmios internacionais.

Configura-se aqui uma abertura na fotografia documental para usar convenções da fotografia de imprensa como matriz, à medida que se permite a migração das fotografias de imprensa para o meio artístico. Esse movimento também é marcado pela transferência para museus e exposições, como ocorre com as imagens premiadas pelo *World Press Photo* (desde o primeiro concurso, as fotos vencedoras foram reunidas em uma exposição) (WPP, 2020), em um exercício de disseminação e exibição das fotografias sob formato de livros e exposições itinerantes numa escala mundial, em mais de 20 países.

Sugere dizer também que esse diálogo seria manifestado a partir do modo como o campo do fotojornalismo - em função da provável crise vigente das práticas e do desgaste

---

<sup>11</sup> “modern art history’s most sanctioned artists have cut their teeth in journalism”. (HILL; SCHWARTZ, 2015, p. 4)

visual do observador - tentou encontrar um lugar de valorização buscando a estetização, e ancorando-se em outros campos de visibilidade. A lógica e rotinas de funcionamento da produção da notícia têm submetido o fotojornalismo a um regime de produção e circulação que se torna insatisfatório para alguns profissionais; por isso eles migram para outros campos: documentário, ensaísmo (como ocorre com os ensaios premiados na categoria *projetos de longo-prazo*) que se aproximam mais da arte do que da lógica da informação.

Ao buscarem estreitar as fronteiras entre fotojornalismo e arte, profissional e amador, real e manipulado, essas práticas, que cumprem nobilitar a circulação das imagens e ampliação da linguagem visual do objeto fotojornalístico (DUGANNE, 2015), demarcam alguns desafios.

O primeiro diz respeito à validação das imagens que circulam nesse meio, já que dificilmente são atreladas ao fotojornalismo de atualidade em razão de serem contrárias ao preceito informacional do jornalismo. Além disso, pela sua produção em tempo alargado e aspecto contemplativo, recusado em alguns estudos com perspectivas ideológicas e sociológicas, como o de Zarzycka e Kleppe (2013), que defende a ideia de que, no momento em que há o foco para a participação prazerosa (pela representação menos gráfica das situações conflitantes das pessoas), não ocorre a preocupação para a objetividade do evento, e, por conseguinte, à conscientização. O segundo impasse tem relação com o encontro de condições favoráveis a uma qualificação e avaliação de imagens em séries capturadas em um tempo prolongado (de 3 a 15 anos de produção, por exemplo).

Outros jeitos de relatar visualmente o acontecimento e seus eventos emergem, e determinam impactos nas práticas fotográficas, ainda que de forma tímida em alguns espaços dentro do fotojornalismo institucional, concursos (RITCHIN, 2013, POIVERT, 2015) e nas galerias de arte. E essas imagens refletem protagonismo no fotojornalismo internacional, não tomando seu lugar, mas dividindo espaço com imagens reconhecidas pelos cânones, como é o caso no *World Press Photo*.

A manifestação destas imagens emerge a partir daquilo que Ritchin (2013) considera em sua discussão sobre transformações no modo de narrar o acontecimento, de fazê-lo circular, e, por conseguinte, no modo como observarmos tais imagens. Surgem

outros olhares aos acontecimentos, de modo a ‘navegarem’ “na contracorrente da escola bressoniana ao se colocarem fora do núcleo da ação, priorizando a tomada da imagem após a passagem do momento decisivo.” (RAMOS, 2019, p. 154), e oferecer aquilo que Ritchin (2013) analisa como sendo novas narrativas para além da posição de o fotógrafo estar no local exato e no instante imediato. É por isso que nos deparamos com fotografias jornalísticas que testemunham além do flagra; se voltam para o ocorrido após o seu término, os vestígios, os desdobramentos dos contextos particulares e mais amplos das agentes envolvidos.

O alargamento e suspensão temporal das imagens que sugerem aspecto lacunar, por consequência, aludem efeito de indeterminabilidade temporal e referencial. Lissovsky (2008) entende que desde o percurso da fotografia – no contexto das experimentações de temporalidades desde o surgimento do instantâneo – existia um ato fotográfico cuja duração era calcada numa crença puramente objetiva que, por sua vez, não passa de uma abstração. Aumont (1993) pontua que apreendemos o tempo a partir da duração, ainda que seja curta, isto é, o tempo é subjetivo, uma completa abstração, tal como defende Lissovsky (2008). E a partir do momento em que encurtamos essa duração à nossa dimensão do sensível, essa duração curta será constituída como um instante. Não é tanto o “estar-lá” do fotógrafo no local e no tempo exato do acontecimento e o “efeito do real” que consegue ser tão necessário, mas uma experiência de testemunho visual do acontecimento ampliada e restituída de modo a pedir do leitor uma leitura mais atenta, cuidadosa, reflexiva e aprofundada.

### **1.3 Compreensão da Fotografia para além do Discurso Ontológico**

Desde a invenção da perspectiva, com a câmara escura de Da Vinci (que prefigura a de Niépce), a cultura visual tinha como pressuposto de que o verdadeiro tinha que ser visto, e que o visível legitimava o verdadeiro. Os aspectos temporais imbricados na imagem estática compõem um quadro bastante similar ao da pintura clássica. Sem dúvidas, carrega-se uma herança visual do regime pictórico. Desde a época da pintura, privilegiavam-se particulares protocolos de produção da imagem que condiziam com os sistemas de convenção vigente e os contratos de leitura em evidência no relevo cultural, ou seja, pelos

códigos consagrados na tradição visual específica. Tal interesse pelo registro do singular do evento, pelo flagra, pelo momento irreversível, pela unicidade do referente, de certo modo, foi transferida para as práticas fotográficas.

Muito próprio da fotografia que pretende informar, no jornalismo, por exemplo, esse regime de verdade vai se desgastando menos pelo ceticismo do dispositivo técnico, mais pelas próprias práticas do olhar e desgaste visual, no plano da leitura com as imagens que circulam.

Por longo tempo, o debate que circundava a imagem fotográfica se concentrava na preocupação com seu estatuto de representação e objetividade, a partir da sua função de documento que atesta e legitima o referente e a realidade com a qual este se ligava. A razão se firmava, justamente, por sua natureza indicial, que, para além de ilustrar a ideia de contiguidade física com o referente, floresceu igualmente discussões relativas às diferenças entre a natureza da imagem pictórica e fotográfica e, por conseguinte, entre as tensões e aproximações com a imagem cinematográfica (e então se adiciona outro aspecto, a saber; a questão do movimento e a duração).

A essência da imagem fotográfica para Dubois (1994) que se preocupa em analisar a fotografia na sua condição de signo perpassa, primeiramente, pela sua natureza indicial. Ao relacionar sua discussão com a teoria semiótica de Peirce e noções de Barthes em *A Câmara Clara* (1980), o autor (1980) revela que a fotografia é antes de tudo um índice, para somente depois se tornar um ícone e símbolo. A sua natureza automática e objetiva se liga aos três aspectos sobre os quais se defende como sendo os essenciais a esta imagem e que governam os argumentos do autor para discutir a ontologia da imagem. São eles: a fotografia como o espelho do real (o discurso da mimese, a semelhança fabricada); a fotografia como transformação do real (a desconstrução do recorte de um mundo que ela se compromete a representar); e a fotografia como traço de um real (fala-se aqui do índice e de sua função de referência) (DUBOIS, 1994).

O contato com o referente e, sobretudo, a emanção física desse referente no material fotossensível irredutivelmente implica a razão do peso indicial comumente aplicado às definições da natureza da representação fotografia. Primeiramente, leva-se em



conta a gênese da imagem – processo de fabricação – (considerando o processo analógico) e a contiguidade física com o recorte do real, que nos endereça à indexicalidade. Só depois deste processo efetivado, é que podemos compreender a fotografia como algo que se assemelha a algo (ícone) e que remete a algo (símbolo) (op. cit., 1994). Uma vez que este contato com o real, essa conexão física, é fator eminente e fundador da imagem por parte do observador, é ele que sinaliza a provável correspondência, detalhe a detalhe, do referente captado pelo dispositivo.

A lógica do índice, que surge pela e na fotografia, passa a influenciar não tanto os modos de perceber a imagem (já que existe um alicerce histórico e fisiológico mais profundo em torno disso), mas, sim, afeta os usos pragmáticos da fotografia. Em especial, os usos de expressões artísticas durante o século XX, tal como a pintura durante o impressionismo em um cenário no qual a pintura e fotografia se relacionavam por meio de diálogos e tensões a fim de ambas abraçarem seu estatuto de arte e de valor (ROUILLE, 2009).

A linha que separa a imagem pictórica da imagem fotográfica abriga a função do pintor e do fotógrafo, da subjetividade e da objetividade, da mecanização, da mão do homem, do tempo de produção da imagem. Enquanto a pintura, sob a égide da mão do pintor e do seu registro da cena a partir daquilo que seus olhos percebem, oferece a visão subjetiva do mundo com a interferência manual, por outro lado, a fotografia, sob a égide do dispositivo que capta o que se põe à frente da lente, oferece a visão objetiva e - acreditada - como sem interferências pelo olhar do homem, isto é, “pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem [...]” (XAVIER, 1983, p. 125).

A subjetividade que reside na produção pictórica acaba por transferir certa impureza ao que toca a representação do realismo e prestação de contas com o real com o qual o pintor se compromete. Já que a intenção é de observar e exprimir o realismo como fator proeminente, seria preciso sugerir credibilidade da representação. De acordo com Bazin (1983), era justamente esse o grande defeito da pintura e sua grande limitação: a falta de objetividade constatada a partir da presença do homem que intervêm no processo de representação, posto que a obra não nascia diretamente do contato físico com a realidade,

como ocorre com a fotografia que não passa pelas mãos do artista para advir como representação ao observador. Seria acima de tudo, uma visão do artista ao invés de um dado e testemunho do real.

Mas o problema da perspectiva que deu conta das tensões a respeito das formas das representações não dirigiu tanta atenção para a questão do movimento. Por longos tempos, desde o seu surgimento, a fotografia esteve imbricada no papel de prestar contas com a verdade e a semelhança do referente. Esse poder de captar os acontecimentos de maneira instantânea, sem intervenção da mão humana, do processo manual gradativo, premiou a imagem fotográfica como uma espécie de espelho do mundo. Por causa da sua gênese automática, sua função fora consagrada por longos períodos pelo seu viés de utilidade, capacidade de registrar e documentar o mundo, comprovar, validar, testemunhar e mostrar o “isso-foi” (BARTHES, 1984).

Essa aparência incontestável que a fotografia carrega em sua natureza mobilizou muitos dos debates preocupados com a sua particularidade, sua gênese, sua essência. Muitos dos discursos ontológicos, ao longo dos anos 80, se dirigem à observação da imagem a partir daquilo que ela contém e outras imagens não contém, ou daquilo que de mais proeminente ela possui: a produção instantânea da representação. Mas a fotografia não apenas embalsama o tempo e o corpo morto, tal como nos falava Bazin (1983). O primeiro ponto a emergir sob a luz dessa assertiva é que as práticas do olhar mudam, e, conseqüentemente, abrem perspectiva para mudanças nos modos como lidamos com as imagens e produções destas.

Se antes as imagens fotográficas não demonstravam nenhuma impotência e fragilidade em revelar ou exprimir os acontecimentos e elementos do mundo, ao longo do tempo, ela adquiriu a necessidade de outras funções, para além da mera síntese do acontecimento ou conexão concreta com o seu referente. Além da documentação dos fatos, a fotografia perpassa igualmente por usos localizados no terreno da expressão, tal como Rouillè (2009) nos aponta ao inserir o percurso histórico no qual a fotografia se desenvolve do documento à expressão.

O apetite pela representação do real por muito tempo se deu a partir do intermédio das pinturas, numa relação hierárquica de valor, conforme entendia Argan (1999). Ao refratar todo o processo e técnica da pintura no que tange sua aceitação e utilização através dos tempos, o advento da fotografia emerge como um fator criterioso e crucial no contexto onde não se vivenciavam ainda imagens fixadas em placas, ou melhor, um contexto no qual não pudera imaginar ser possível uma representação de uma realidade representativa. Barthes (1980) entendia que o mundo se tornaria – depois do convívio com as imagens e saturação visual – em um mundo de imagens (muito mais do que a questão do dispositivo).

Desde os anos 80, os argumentos de Bazin (1983), juntos com as teorias de Peirce (2010), com a noção do índice, compõem o alicerce das discussões do cerne da fotografia. As reflexões em torno da noção de marca, impressão e índice demarcam a explicação da fotografia como a imagem que é relacionada meramente à preexistência das coisas, passiva ao seu referente, um contrato de leitura preso ao índice e conexão física. Ao estacionarmos as emanções de sentidos de uma imagem e seus potenciais afetivos para o espaço do índice, esquecemos, por outro lado, de processos outros que estão para além da emanção física do referente e contato luminoso com o dispositivo. O próprio agenciamento de leitura, o contexto de leitura social, as circunstâncias de produção, estratégias visuais, dentre outros processos além do registro que exercem influência no redimensionamento e na elasticidade dessa imagem.

### 1.3.1 As práticas do olhar além do contato instantâneo com o índice fotográfico no jornalismo

Sob a perspectiva temporal, coloca-se o fato de que os regimes de visibilidade fotográfica têm se transformado, posto que as práticas de olhar mudaram. Do momento pregnante da pintura ao instante decisivo, temos uma dimensão temporal atravessada por várias transformações em torno da fotografia, em torno dos seus usos (documentais, artísticos, fotojornalísticos etc.) e das discussões ontológicas. O fazer fotográfico e os consumos dessas imagens que antes eram instrumentos para finalidades práticas, investigativas, puramente objetivas, hoje, se prestam para outras funcionalidades e contratos de leitura, e, portanto, novas experiências do sensível.

O que se põe à baila nesse realce exposto é que, se há diferentes usos, diferentes leituras dessas imagens, também há diferentes modos de observar sua essência além do dispositivo que a funda. As diferentes manipulações nos processos de pré-produção (recorte da cena, enquadramento etc.), de produção (lentes, composição, condução de cenário, modelo etc.) e pós-produção (edição, tratamento etc.), implicam consequências que transcendem o estatuto de compromisso com a realidade e objetividade da construção. E se há essas transformações inseridas - não somente o ato fundador da imagem, mas, além disso, no processo de observação dessas imagens - é preciso levar em conta até que ponto a noção de índice atrelada ao dispositivo explicaria essa relação do que é fotografado com o contexto ou acontecimento reportado.

O fato ilustrado é que esse poder de credibilidade relacionado à fotografia, e ausente em qualquer outra obra pictórica, implica certos modos convencionalizados de lidar com a representação, para além da simples problemática da natureza de ambas imagens. Se adicionarmos o foco para o terreno de saturação imagética atual, onde se produzem e se disseminam várias imagens em diferentes espaços e contextos, a percepção dessas imagens aponta para um contrato contornado por uma espécie de atrofia visual e ceticismo em relação às imagens, isto é, uma relação de percepção menos atenta. Isso ressalta que, para além da crença da gênese destas imagens e dos seus estatutos concernentes à representação do real, temos outras questões que se localizam nos contratos de leituras e regimes visuais.

Num ponto de vista das transformações dos dispositivos, tal como analisa Crary (2013), formas de configuração do olhar, da audição etc., em torno da atenção e percepção partem de um caráter social e cultural, pelo modo como somos educados dentro de uma cultura visual específica. Implica dizer, portanto, que o recorte da realidade do mundo posto em face ao dispositivo nem sempre é pré-inscrito pelo dispositivo, mas faz parte de um processo de prática do olhar e modos de configurações espaciais e temporais do mundo governadas pelo sujeito produtor da imagem. Por uma base similar, igualmente se vale pelo espaço do sintoma e agenciamento de leitura do observador diante da imagem, e da “imanência” e “transcendência” no ato de perceber que exige não somente a presença, mas aquilo que falta (MERLEAU-PONTY, 1946). Assim, à medida que se afirma como

exploração, abrindo espaço para o imaginário, o “isso foi” pode “continuar sendo” (ENTLER, 2006, p. 49).

Essa gênese automática que fundamenta o estatuto da fotografia como impressão do real (ROUILLÈ, 2009), como aquela que atesta o referente, carrega-o e diz “isso-foi” (BARTHES, 1984), segundo Coccia (2015) abarca outras implicações. Implica dizer que, para pensar em tal gênese, é preciso um ato de observar as imagens dirigido à compreensão de sua natureza, de sua gênese que diga respeito a uma interrogação não somente da sua particularidade, essência ou forma exclusiva e distintiva, mas sim de se perguntar onde, através de que e como as imagens podem se engendrar nesse mundo a partir de atravessamentos múltiplos.

Importa situar a reflexão de que ao falarem sobre um ato contemplativo, imaginativo a partir da ambiguidade provocada pelas imagens, Merleau-Ponty (1983) e Bazin (1983) fornecem um horizonte de discussão oportuno a essa percepção do olhar como aquela que adiciona o sentido ao que seria considerado como real ou não, subjetivo ou não. Ao destacar essa relação entre o sujeito percipiente e o mundo percebido, Merleau-Ponty (1946) observa que primeiro percebemos para depois compreendermos o mundo, ou seja, a percepção é anterior à inteligência e que toda percepção se desenvolve ao longo do tempo (a partir da imanência; daquilo que é natural e já conhecemos, reconhecemos, a partir de nossa memória, e da transcendência; daquilo que vai além do que notamos de relance e que aprofundamos na observação além do que nos é ofertado).

A fotografia como um objeto da realidade tem por finalidade traduzir uma realidade fragmentada, parcial. No que destina tal perspectiva, Kossoy (2002) descreve que “[...] o fotógrafo sempre manipulou seus temas de alguma forma: técnica, estética ou ideologicamente” (p. 108). Significa dizer que, por vezes, admitem-se os dois eixos: técnico e manual. Uma vez que o sujeito pensa no que irá apresentar na imagem, ele está tomando um exercício de manipular o que será registrado, ao passo que, no que corresponde o eixo técnico, o sujeito toma posse do exercício de manipulação em softwares, etapas de pré-produção, montagem de cenários, inserção de elementos dentre outros fatores.

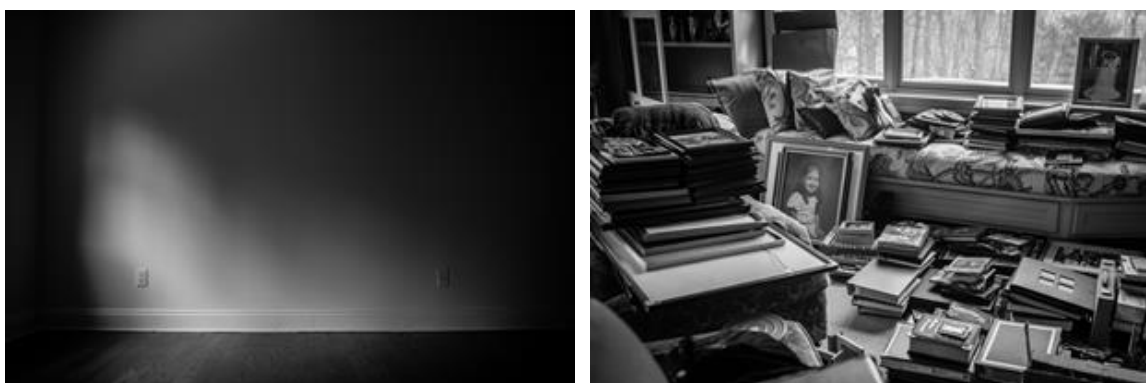
Em todos esses casos, as imagens fotojornalísticas vinculam-se às ordens acontecimentais da cobertura menos por sua alegada indexicalidade – aqui confundida com a mera conexão existencial da informação luminosa da cena com a forma visual do instantâneo – e mais aos aspectos pictoricamente configurados dos elementos desse arresto feito à duração dos eventos: no que concerne à alegação da indexicalidade, ela é menos da ordem da repercussão material entre imagem e realidade e mais ao caráter incompleto de sua apresentação (PICADO, 2020, p. 13).

Para meditar sobre a sensação de indeterminação despertada pelo contato com fotografias do campo do jornalismo, é preciso considerar que a ambiguidade da imagem, aquilo que ela não mostra ou mostra implicitamente, fornece um terreno fecundo para a abertura da imersão e contemplação do observador, de uma percepção mais apurada, tal como afirma Bazin (1983) e Merleau-Ponty (1983). É essa ausência que nos leva à compreensão de que “[...] a “transparência” fotográfica situa-se muito mais na “parte do espectador” e dos costumes perceptivos que estruturam sua experiência visual – no interior da qual fica inclusive preservada a qualidade “indexical” dessa estesia”. (PICADO, 2017, p. 69).

Ao nos depararmos com o âmbito fotojornalístico, localizamos algumas tendências no fotojornalismo institucional (como no concurso *World Press Photo*, na categoria *projetos de longo prazo*) que exprimem uma relação com o seu referente para além da conexão física, contiguidade e até mesmo da própria ausência deste referente, de modo a relatar sobre um evento noticioso no jornalismo ou expressar sentimentos ou ideias de um sujeito ou sujeitos a partir de lacunas, pistas e espaços para a formação da imagem concreta e seu sentido final a partir da imaginação durante o ato de leitura do observador.

**Figura 5 - Imagens de 'A Life in Death' por Nancy Borowick, premiado em 2016**

**Figura 6 - Imagens de 'A Life in Death' por Nancy Borowick, premiado em 2016**



**Fonte:** World Press Photo (2016)

São exemplos que tematizam e problematizam, de certa forma, a relação entre a fotografia e o seu referente em meio aos usos do regime imagético contemporâneo. Diante desse relevo, Dubois (1994), na sua primeira fase do estudo da ontologia da imagem, vai considerar o ponto mais importante da fotografia como aquele que se compromete com a realidade, a fotografia como um traço do real; mas já em sua segunda fase, observando a contemporaneidade, Dubois (2017), começa a aprofundar sua discussão indicando as múltiplas temporalidades e terrenos de ficção causadoras do efeito de ilusão de realidade ou da fabricação de outras realidades possíveis - prováveis a partir da aparição de uma imagem que se tenciona e dialoga com outros tipos. Da imagem-traço à imagem-ficção (DUBOIS, 2017), há um território no qual os mundos possíveis e fruições visuais detêm maior implicação na compreensão da imagem fotográfica do que o entendimento de sua particularidade ou referência, daquilo que já se coloca pronto e fechado em questões de sentido diante do nosso campo de visão.

Narrativas fotográficas como a de Jeff Wall sugerem esse terreno de suspensão da crença da fotografia amarrada ao índice. Espelham mais a aproximação da fotografia com a pintura, considerando a experiência de leitura oriunda de práticas culturais, do que um exercício meramente implicado na possibilidade de autenticidade graças ao ato mecânico da fotografia (PICADO, 2017). São obras que põem em suspensão a noção da natureza fotográfica como aspecto puramente indicial, posto que se privilegia a noção de um cruzamento da fotografia com outros regimes visuais e potências ficcionais, por exemplo.

Esse alargamento temporal implica em outros jeitos de tratar e construir narrativas visuais dos acontecimentos, e é atravessado pelas transformações da fotografia (do índice à fotografia-expressão), observada por Rouillè (2009) e Dubois (2017) no que toca à elasticidade dos signos visuais na contemporaneidade. O certificado de presença, a relação física com o referente e o papel de prestar contas com o real passam a ter menor grau na função primordial da fotografia, já que se distanciam do caráter objetivo por essência, do ‘isso foi’ barthesiano. Para estas concepções, tomamos como ponto de articulação a construção visual de um evento que transcende o sentido de ruptura e de traço indiciário da ação representada imagetivamente.

deslocando-nos do que ocorre na “gênese automática” da imagem (e mesmo consideradas suas diferentes operações artísticas ou técnicas), a “transparência” fotográfica situa-se muito mais na “parte do espectador” e dos costumes perceptivos que estruturam sua experiência visual – no interior da qual fica inclusive preservada a qualidade “indexical” dessa estesia. [...]. o que se modificou fundamentalmente foi, como já vimos, o acento mais apropriado na questão dos “modos de ver”, ao invés de um recurso ao conceito de representação enquanto fundada na admissão de uma instância intencional – com uma mediação de origem técnica ou artística. (PICADO, 2017, p. 69)

Ao adicionar à fotografia uma ‘aparência’ pictórica, Picado (2017) observa que tal modo de exposição e de experiência sinaliza as transferências do formato impresso fotográfico se voltando ao do pictórico (a forma *tableau* e rememoração da tradição de certos regimes visuais, como o absortivo). A dimensão estética - no que corresponde, principalmente, à experiência de leitura e diferentes usos da fotografia - recoloca a discussão indicial da fotografia, justamente a partir do paradigma dessa gênese e circulação, para além do fundamental material e tecnológico, ou seja, do discurso do dispositivo (PICADO, 2017, 2020).

Não é tanto a gênese e materialidade da imagem (o discurso ontológico que permeia a defesa de um acento indicial definidor da fotografia), mas, sim, a perspectiva pragmática de um agenciamento de leitura e de produção da imagem. O ponto de vista da feitura da imagem e o contrato de leitura de acordo com os costumes perceptivos do observador marcam a experiência fotográfica.



Os escritos de Scruton (1981, 2015, 2017) instigam esse debate quando refletem a recepção com as imagens como aquela que se dá a partir de um viés estético, no modo particular de apreensão dos objetos. Portanto, considera-se também que “o suposto caráter inefável das emoções estéticas é uma consequência lógica de seus estados mentais” (SCRUTON, 2017, p. 166), isto é, a qualidade de índice da fotografia derivaria mais da experiência visual; como parte de relações de dinâmicas perceptivas inscritas nos hábitos do observador dentro do relevo cultural (PICADO, 2020).

## 2 O ACONTECIMENTO VISUAL ALÉM DO TRAÇO INDICIÁRIO

Este capítulo aborda a noção do acontecimento visual a partir da captação do instante e suas consequências temporais e referenciais. Guiamos as reflexões em torno do acontecimento visual a partir da teoria do acontecimento, segmentando o texto em subseções que se concentram no cenário jornalístico sobre o panorama de outras visibilidades e temporalidades. Para essas concepções, tomamos como ponto de articulação a construção visual de um evento que transcende o sentido de ruptura e traço indiciário da ação representada imageticamente.

Elaboramos este trajeto mencionando a influência de temas anteriores dentro das transformações por que passamos; a captação do singular e impactante, que confere legitimidade àquilo “que-foi”, guiado por certos parâmetros dentro do fotojornalismo. E então, elaboramos uma ponte para o capítulo seguinte, sobre a configuração dos acontecimentos no fotojornalismo. Assim sendo, na terceira seção deste capítulo, dirigido para a noção do instante fotográfico e acontecimento, além de formular as relações com as discussões anteriores - para falar do instante do acontecimento e o registro do tempo imediatista do evento -, também contorna o argumento sobre as representações como resgate de outras tradições visuais, e não apenas uma ‘progressão’ dos modos de representação visual do mundo e seus eventos. A discussão focaliza a noção do acontecimento visual, à medida que toca nas noções de índice e objetividade (pontuadas por Ritchin (2013), Azevedo (2014), Ramos (2019), Picado (2006, 2009, 2012, 2019)) e as consequências para além do aspecto indicial.

Para contornar esta discussão, introduzimos o diálogo com as reflexões de autores como Antunes (2007, 2008) e Laignier (2009), que se preocupam em situar o pensamento acerca do acontecimento em sua dimensão temporal. Num primeiro momento, discutimos a noção do acontecimento em sua relação temporal; num segundo momento, sobre o acontecimento visual a partir de suas noções convencionais e também de outras perspectivas de leituras – para além de meramente cognitiva – sensoriais e sensíveis; e por fim, o que a suspensão do modelo clássico temporal do acontecimento vai implicar.

Nossa base argumentativa se aproxima com o que Carboni (2018) chama de

fabulação a partir da fotografia que ‘acontecimentaliza’ os eventos e com o que Didi-Huberman (2015) entende como “rasgadura do olhar” decorrentes de um provável grau de ficcionalidade e estetização do registro do evento. Privilegia-se, nesse sentido, a abstração como aspecto que pode gerar curiosidade e nos convocar ao exercício de preenchimento de lacunas, em uma leitura estética e talvez, até sensível, para além de uma mera autenticidade diante de um concreto sentido de objetividade do relato.

O fato é que existe uma forma clássica de associar o conceito de acontecimento jornalístico ao drama, ao movimento em duração e ao desdobramento da ação particular nos regimes do acontecimento canonizados no jornalismo (SCHNEIDER, 2020). Por outro lado, existe um movimento que se estabelece como um contraponto a partir de representações que sugerem um ritmo de leitura mais ameno e sereno, e que convoca o leitor a se inserir na representação e reconstituir aquilo que falta, aquilo que é incerto.

A ênfase no caráter indiciário da imagem e sua contiguidade física com o referente como legitimidade e valor de realismo ao jornalismo convocou, por muito tempo, debates em torno da essência da imagem fotográfica e o seu lugar proeminente como prestador de contas com o real (BARTHES, 1984, BAZIN, 1983). Esse aspecto objetivo que surge a partir da configuração temporal do dispositivo fotográfico e a sua marca indicial, do traço, da contiguidade é um dos grandes motores envolvidos nos processos e discussões sobre a fotografia (num momento em que o fascínio por “congelar” certos momentos com uma “fidelidade” era estabelecido na sociedade).

Outros aspectos que ultrapassam a noção do dispositivo são evidenciados: determinados gestos, expressões e captura da ação do personagem, em uma relação de dependência da leitura do observador, do espaço do sintoma (CASADEI, 2015), de escolhas no ato de leitura que são governadas por protocolos culturais e convenções. A ênfase que recai sobre essa noção explica como muitas imagens que conhecemos no jornalismo reproduzem o flagra da ação e estão presas ao tempo imediato do acontecimento, permitindo pouco espaço para reflexão ou contemplação, a partir de um impacto gerado por uma imagem-choque. O acontecimento amarrado ao efeito do real é potencializado pela linguagem da fotografia como uma das linguagens utilizadas para

expressar essa sensação de presente do acontecimento.

A perspectiva do recorte temporal é decisiva para organizar e apresentar o acontecimento jornalístico. Conforme discutiremos, a fotografia que trata o acontecimento jornalístico a partir do seu instante singular se torna responsável por colaborar com o redimensionamento daquilo que deve ser mostrado, como deve ser exibido, e sob quais configurações de tempo. Diz-se respeito a certo grau de ficcionalização (LAIGNIER, 2009) e ‘estetização’ (POIVERT, 2015) do acontecimento. Abre-se perspectiva para os usos pragmáticos e práticas do olhar em torno do acontecimento dentro de um regime de visualidade onde o destrave de um olhar sensível é acionado.

## **2.1 Temporalidade do Acontecimento Visual no Cenário Jornalístico**

O acontecimento é uma das categorias necessárias para o entendimento dos aspectos envolvidos na narrativa jornalística. A maneira como o acontecimento é representado acrescenta não somente modos particulares de experimentação temporal e espacial, mas outras facetas do mundo no qual se vive. Dentro do terreno do jornalismo, o acontecimento singulariza os fatos, a partir da temporalidade e de outras especificidades geográficas, políticas e históricas (LAIGNIER, 2009). E este próprio acontecimento compõe um quadro no qual “[...] o jornalismo assumiu um lugar definitivo como formulador da narrativa universal do “atual” em nossa civilização” (SODRÉ, 2014, p. 128).

Para muitas perspectivas teóricas, o acontecimento, sob ponto de vista fenomenológico, remete a uma ruptura dentro da ordem de ações; já do ponto de vista histórico, constitui-se como a quebra de expectativas e possibilidades que não eram previstas (ANTUNES, 2008). Por outro viés, esse acontecimento, ainda como assegura o autor (2008), igualmente pode ser pensado como algo que tem uma função inaugural, cuja perspectiva causal e linear não importa tanto para a sua compreensão, isto é, ele não se firma puramente em um fio temporal que coincide com o momento do seu devir. O aspecto de descontinuidade não é suficiente para a compreensão do acontecimento jornalístico, pois está para além de ser uma ruptura; é uma produção de ritmo na temporalidade cotidiana.

Diante de sua abordagem nos protocolos jornalísticos da elaboração da notícia, situa-se o efeito de atualidade como um dos grandes motores da narrativa jornalística. Há aspectos inscritos na lógica da composição do acontecimento jornalístico em sua relação temporal com a referência do momento presente do evento e que explicam o protocolo temporal inscrito no jornalismo. As categorias de instantaneidade, simultaneidade, periodicidade, novidade e revelação pública, sugeridas por Franciscato (2005), fornecem o entendimento de como a objetividade é amarrada pela temporalidade do jornalismo. Tais categorias estão no centro das práticas do fotojornalismo em torno do efeito de atualidade e presentificação, a partir de uma noção do instante do evento. A ênfase à duração curta do acontecimento, o seu ponto culminante, flagra e seu tempo real arquiteta efeitos de real, de aproximação íntima, muito recente e objetiva com o acontecimento.

[...] o “presentismo” aparece como uma constatação de que a perspectiva temporal que alicerçou a forma como na vida moderna percebemos o mundo – não apenas de maneira individual, mas fundamentalmente em termos sociais – baseada em uma ideia de passado, presente e futuro, de um ontem, de um hoje e de um amanhã, se manifesta em certa crise (ANTUNES, 2007, p. 27).

Do mesmo modo que o jornalismo desenvolve certas estratégias capazes de criar sentido de “presentificação”, de modo a simular uma sugestão de atualidade, esse mesmo efeito que é despertado pela criação tal de uma estrutura do acontecimento é repercutido e vivenciado pelas relações diárias e hábitos de leituras da sociedade em decorrência da velocidade com que lidam com as informações recebidas a todo o momento em diferentes tarefas simultâneas e diferentes espaços temporais e espaciais.

Esse “presenteísmo” (ANTUNES, 2007, 2008) conferiu marcas e alicerçou o modo como percebemos e lidamos com o mundo na vida contemporânea, não somente o que diz respeito a um sujeito ou grupos de sujeitos, mas a toda uma dimensão da experiência social (FRANCISCATO, 2005) que se inscreve nessa relação de um mundo vivido fisicamente e um mesmo imaginado, percebido, interpretado a partir de construções que se cumprem dizer objetivas e coerentes do mundo que os cerca (em união ainda à proliferação de imagens técnicas (LANA; FRANÇA, 2008)). Trata-se daquilo que Dalmonte (2010) coloca

como restituição e densidade de um presente que se desenha a partir de certos dispositivos empregados para tal construção.

Conforme delineado, o apetite pelo imediatismo do tempo presente, o efeito de atualidade e tempo real que repousam no acontecimento jornalístico pressupõem a temporalidade como agente responsável por sistematizar o mundo e produzir seus sentidos (que passam a ser percebidos culturalmente e não somente individualmente). Se estivermos acostumados a desempenhar diversas tarefas ao mesmo tempo, entrelaçados a um ritmo acelerado e com tempo curto de durações para outras ações, as consequências nos hábitos de leitura visual, textual e sonora igualmente vêm à tona sob uma perspectiva acelerada e, talvez, menos comprometida em uma atenção isolada e lenta. Então, é natural que nós notemos acontecimentos sedimentados pelo relato jornalístico que também sejam conduzidos por essa referência de lida temporal. A razão disso se deve ao fato de os receptores estarem imersos em processos de comunicação rápidos com informações a todo tempo, especialmente, em “tempo real” (sentido a partir de um acontecimento por razão da velocidade de circulação das informações jornalísticas, segundo Sodré (2014)).

Podemos pensar, então, em duas perspectivas: o tempo de leitura do observador e o tempo da representação de um relato jornalístico, isto é, nas instâncias de produção e recepção que redimensionam o modo de entendimento e percepção do que é mostrado e lido. A estruturação da construção do acontecimento jornalístico compreende três níveis destacados por Antunes (2007, 2008), que dizem respeito tanto à articulação dos elementos internos quanto externos do conteúdo que é relatado: há, portanto, uma temporalização que surge a partir da trama da narrativa, uma despertada ao nível da enunciação e outra imbricada nas referências temporais erguidas para a caracterização do acontecimento. Ao se articularem, tais dimensões permitem que o observador identifique, relate e interprete um acontecimento jornalístico.

Em termos de classificação, tempo e modo da transmissão da informação, as circunstâncias são os pontos basilares no centro da noção do acontecimento. Já em termos de sua representação, a linguagem e elementos a serem utilizados refletem distintas e potenciais consequências de agenciamento de leituras dos sujeitos que lidam com a notícia

propagada. Para além de a composição textual da notícia engendrar o tempo dos acontecimentos e produzir o sentido de atualidade, o espaço do visível, a partir também da imagem fotográfica como testemunho, nos fornece esse sentido, de maneira que “o "tempo atual" da leitura da história "determina imediatamente a legibilidade das imagens históricas e é determinada por elas" (CADAVA, 1997, p. 65, tradução nossa)<sup>12</sup>.

Por muito tempo prevaleceu a ideia da aderência física ao referente, da contiguidade temporal e espacial promovida pela fotografia (abrindo espaço para ênfase na relação objetiva e imediata do testemunho fotográfico). Por uma base similar, se, por um lado, há a concepção bastante enraizada de que a fotografia é o espelho do real, por outro lado, tem-se igualmente a notícia como o espelho do real (DUBOIS, 1994), onde esse sentido e percepção do real são construídos a partir de escolhas do espaço do dizível e visível, com a finalidade de redimensionar o que deve ser mostrado, como deve ser exibido, e sob quais configurações de tempo.

Não mais definido apenas por uma perspectiva de rompimento ou como algo inaugural, na investigação de Carboni (2018), o acontecimento não se fundamenta por um princípio estritamente inflexível, fechado em seu próprio referencial e momento de surgimento. A forma como o acontecimento advém diz muito mais sobre um conteúdo que tem um tempo e data não especificados, e, sobretudo, a uma experiência governada por gerações de temporalidades múltiplas, do que a um tempo específico e cravado.

Em comum acordo com a autora (2018) e com a abordagem de Franciscato (2005), seria possível pensar o acontecimento como produto e produtor de experiências sociais. Significa dizer que, ao nos propor a discussão sobre o terreno do jornalismo de modo geral, e para além desse horizonte de reflexão, o acontecimento pode surgir a partir de um exercício de “rasgadura do olhar” (DIDI-HUBERMAN, 2015) sobre as leituras que fazemos das imagens. Não basta a compreensão de uma referência indicial, mas uma relação quase ficcional de múltiplas construções imagéticas produzidas por um espaço do sintoma do leitor que se insere nesse acontecimento representado e se permite observar e perceber além.

---

<sup>12</sup> “[...] the "now-time" of reading history "at once determines the readability of historical images and is determined by them.” (CADAVA, 1997, p. 65).

Essa observação, percepção e interpretação poderia abrir espaço para uma leitura não apenas composta por uma dimensão lógica, mas quem sabe afetiva e sensorial, ou até mesmo lenta e mais atenta. Pressupõe uma apologia ao instante que tenciona o presente e atualidade como sentidos e temporalidades equivalentes, segundo Antunes (2007).

## **2.2 Redimensionamento Referencial e Temporal do Acontecimento**

A tradição de uma fotografia associada ao presente do passado das coisas, especialmente no cenário do fotojornalismo sofre certo abalo a partir de transformações no espaço das produções. Em razão da acessibilidade ao dispositivo, milhares de imagens são compartilhadas para outras pessoas, vistas, comentadas e apreendidas, à medida que os modos de olhar também se alteram. É essa mesma acessibilidade e propagação – em excesso - que causa certo sufoco e exaustão na percepção dos sujeitos, mas sobretudo versa-nos sobre novos esforços identificados no jornalismo e seus modos de produção do acontecimento visual, por exemplo.

Tendo em vista o seu caráter polissêmico e sua natureza ambígua por razão da sua carência de movimento e diversos instantes para sugerir uma temporalidade, por longo tempo a imagem fotográfica vem sendo apropriada para usos cuja finalidade recai sobre a ideia de síntese visual (ALLOA, 2015); seria preciso que uma imagem única se empenhasse a oferecer o ápice do acontecimento ou o seu instante decisivo – popularizado por Cartier-Bresson nos anos 50 (ASSOULINE, 1999), de uma ação ou seu desdobramento em duração ao leitor. Essa imediaticidade proposta pela recorrência ao tempo presente, que o instantâneo fotográfico garante, torna potencial o efeito de singularidade do evento e de irreversibilidade.

A primazia dessa questão automática e referencial do acontecimento a partir do dispositivo fotográfico no jornalismo pressupõe a captação de um instante que cumpra um papel de guardar um aspecto principal e proeminente que defina - de imediato e objetivamente - o tema que é registrado, o acontecimento representado. Esse regime de verdade, o da reportagem, sustentado pela procura e registro das ações em movimentos - impregnada de dramaticidade e momentos decisivos - se volta também, como observara



Rouillé (2009) a um valor de culto ao referente e ao instantâneo. A captação de uma ação em seu ápice como um dos motivos para a construção do acontecimento visual se concentra em uma procura de um instante decisivo, manifestando uma noção de desdobramento de um evento em um dado tempo (aspectos próprios a uma narrativa do acontecimento) (PICADO, 2009).

A saturação desse modelo canonizado próprio ao jornalismo não se sustenta tanto como antes. Laignier (2008) fala sobre uma perda de credibilidade, justamente em razão do enfraquecimento do laço do jornalismo com o seu público. Duas razões parecem emergir nesse contexto: o acesso ao dispositivo que leva várias pessoas por si mesmas a se dedicarem aos registros do acontecimento (às vezes chegam antes do próprio fotógrafo); e a saturação de imagens que repetem as mesmas construções dramáticas e de efeitos de choque (afetando a experiência visual do leitor que já se habitua a essas imagens e pouco se engaja com elas, pelo teor de impacto e bloqueio da leitura).

Sontag (2003) observa que o apetite pela busca de imagens mais dramáticas move o trabalho fotográfico, e que este mesmo fazer “constitui uma parte da normalidade de uma cultura em que o choque se tornou um estímulo primordial do consumo e uma fonte de valor” (p. 23-24). Essa “anestesia do olhar” (idem), inserida no cenário de crise dos usos da imagem da cobertura de evento (POIVERT, 2015), está localizada, antes de tudo, na crise da representação e da objetividade (AZEVEDO, 2014).

Se um bilhão de pessoas com câmeras de celular tem maior proximidade com eventos de última hora, assim como com manifestações peculiares da condição humana, então o fotojornalista e o fotógrafo de documentários, tendo perdido seu poleiro social privilegiado, precisam repensar suas abordagens (RITCHIN, 2013, p. 48, tradução nossa)<sup>13</sup>.

Tal “crise” repercute em consequências nos modos de tratamento da representação visual do acontecimento jornalístico. A objetividade perpassa agora por uma ‘estetização’

---

<sup>13</sup> “If a billion persons with cellphone cameras have greater proximity to breaking news events as well as to quirkier [peculiar] manifestations of the human condition, then the photojournalist and documentary photographer, having lost their privileged societal perch, must rethink their approaches [...]. (RITCHIN, 2013, p. 48).

da representação, como assevera Poivert (2015) ao falar sobre um olhar testemunhal que encontra um novo funcionamento. Distanciado do factual, que é preponderante no contexto midiático, alguns esforços parecem se voltar para outros desdobramentos temporais (o vestígio de um evento, o momento pós-evento, a incerteza, a lacuna, o vazio etc.) que transcende o imediatismo, o tempo curto assumido pela mídia. Do lugar da objetividade do dispositivo a um espaço do sintoma do leitor, o que se põe em foco é uma elasticidade temporal (DUBOIS, 2016, 2017) que prevê muito mais a experiência do espectador do que propriamente a oferta objetiva e acabada de um acontecimento visual.

[...] alguns fotógrafos, cansados de percorrer o mundo atrás de furos jornalísticos, trataram de buscar novos procedimentos para construir suas imagens. Eles perderam o interesse em registrar os acontecimentos em tempo real e, em vez disso, estão preferindo antecipá-los, comentá-los, dar a seus personagens o direito de pose, de encenação. Trata-se de transformar o tempo fotográfico, transpondo-o para antes da tomada propriamente dita (LOMBARDI, 2011, p. 20).

Se, por um lado, há a pretensão em preservar o evento em detalhes imagéticos a partir do seu ponto decisivo e presente da ação, por outro lado, há a possibilidade de um significado aplicado a esses acontecimentos por meio da linguagem fotográfica concentrada na impressão do referente, instante imediato e ápice da ação. Essa possibilidade já não é tão suficiente para alargar e potencializar a experiência de leitura do observador. Os regimes de visibilidade se alteram e sofrem transformações: da passagem da foto-documento à foto-expressão examinada por Rouillé (2009), o caráter de imparcialidade e precisão científica da imagem fotográfica como aquela que presta contas com o real já não atendia tanto às necessidades em voga de um dado contexto e época, já que novas práticas do olhar e novos hábitos para interagir e se situar no mundo são despertados.

Alguns acontecimentos visuais são moldados a partir de uma leitura do vestígio, de um pós-evento, da indecidibilidade do significado da representação, do seu instante que parece não querer advir e que nos chama a atenção. Eles nos introduzem novas percepções sobre o acontecimento e, por conseguinte, é uma consequência de outros modos de representação fotográfica. São dois motivos: um calcado na função de exprimir o acontecimento; outro, no efeito causado - apontado por Poivert (2007) *apud* Azevedo

(2014) - que condicionam convenções culturais, para além de estabelecer o laço entre passado e presente e futuro.

É por essa razão que o acontecimento sugere ser algo além do que está no registro fotográfico (ligação com o referente), do que é possível sugerir o imaginado ou o que se cria mentalmente. E este acontecimento só emerge a partir de caminhos inventivos do leitor (CARBONI, 2018). Estes ‘caminhos inventivos’ do leitor não se constituem como algo puramente ‘novo’, em termo de criação e surgimento, mas como algo preexistente que ressurgue.

Em comum acordo com Sanz (2011), seria possível pensar em brechas inseridas no presente contínuo (fotografável), mas por outro lado, também inventar outras temporalidades, outras durações, outras visibilidades. Sob esse realce, Antunes (2007) identifica na noção de vestígios uma possibilidade de criação de diferentes maneiras de construção da narrativa final. Um exercício, portanto, de investigar e pôr à baila dialéticas temporais e distintos modos de acontecimento (SANZ, 2011) que podem ser movidos por um saber e não-saber a partir da expectativa (DIDI-HUBERMAN, 2015).

No nosso entendimento sobre o processo de visualização da representação, se o fato está entregue a partir de uma determinação direta e finalizada, há predisposição de uma leitura inserida num processo curto e rápido, sem muito tempo de dedicação perceptiva e imaginativa. Ao dedicar um tempo mais lento e prolongado de leitura, o observador permitirá preencher as lacunas que faltam a partir dos seus esquemas e contextos mentais e repertório sígnico. Mas esse advir do instante, da sugestão de duração e existência de um acontecimento só emerge a partir daquilo que falta, daquilo que é pouco ou vagamente percebido, daquilo que causa incerteza e/ou estranheza pela sua pouca clareza ou ambiguidade.

As imagens de representações absortivas, de pessoas imóveis e de espaços vazios, por exemplo, fazem parte de um contexto de práticas que se interessam não tanto no factual, no objetivo e no ponto decisivo de um acontecimento, mas em suas diversas facetas e possibilidades de experimentar outras perspectivas em torno deste relato noticioso. São construções visuais que se concentram em entregar os vestígios, as lacunas, as incertezas,

os enigmas, para que assim, o leitor se permita manter contato por mais tempo com a imagem e produzir novas imagens.

Portanto, o acontecimento como aquilo que é despertado não tanto pela marca indicial e noção da referência (o referente que adere e a transferência do real, da imagem que se prende ontologicamente ao referente), passa a ser concebido, então, em outras temporalidades além do presente imediato da ação, do seu flagra, reconfigurado a partir de uma ‘escavação do olhar’ que desvende aquilo que falta na imagem ou que se sugere pouco visível em detalhes e sentidos, abrindo espaço para experimentações que transcendem o pré-conhecimento e expectativa daquilo que o observador já está acostumado a ver como aspectos visuais de testemunho desses acontecimentos.

A “obsessão do presente” comumente inscrita no relato noticioso (ANTUNES, 2007, 2008) e a presentificação de um passado que habita o imaginário do observador (FRANCISCATO, 2005) anunciam dificuldades no discurso jornalístico ao que tange sua possibilidade de lidar com o passado e imaginar o futuro. Ao tornamos átono o interesse em registrar e flagrar o presente do evento, e quando temos um efeito de irrepresentabilidade (que não se põe em cena de modo enfático), passamos a costurar uma realidade do acontecimento que parece estar ausente no espaço do visível. O ato nesse exercício de olhar revela que não é tanto o certificado de presença do referente que vale, mas o seu vestígio.

Franciscato (2019)<sup>14</sup> entende essas novas temporalidades jornalísticas à luz da mediação tecnológica, em um cenário no qual a tecnologia se torna o motor para as emergentes e novas configurações comunicacionais. Adicionamos a essa reflexão, a perspectiva de um redimensionamento não somente temporal, mas referencial, centralizados na relação estética entre imagem e observador. As formas discursivas e narrativas podem ofertar uma leitura calcada no entrelaçamento de diferentes temporalidades, dentro do contexto de “temporalidade múltiplas” (FRANCISCATO, 2019). Por outro lado, também entendemos que as próprias formas discursivas e construções

---

<sup>14</sup> “Tais mudanças vêm afetando não somente as infraestruturas e as práticas profissionais, mas também vêm desafiando compreensões sedimentadas sobre o jornalismo. Entre essas, está a dimensão temporal que, desde as experiências iniciais do jornalismo no século XVII, tem sido um dos demarcadores de sua especificidade como fenômeno participante da construção de uma experiência de tempo social, resultante de uma objetivação de práticas, de relações sociais e de representações sobre o mundo.” (FRANCISCATO, 2019, p. 3).

narrativas visuais (e hábitos/contextos de leituras do observador) estão no cerne do redimensionamento temporal do acontecimento visual que nos é apresentado, e que podem pôr em suspensão outras temporalidades e visibilidades.

A ruptura de certos clichês canonizados no fotojornalismo, a partir da introdução da representação de uma lentidão, distância temporal do tempo imediato e ápice do acontecimento, tempos anteriores e sucessores, alarga as experimentações do observador com o evento noticioso. O certificado de presença e o papel de prestar contas com o real dá espaço para um pôr-se além do presente do evento e do momento decisivo, de modo que não é tanto a presença que vai importar, mas quais outras temporalidades, espaços; quais aberturas ao imaginário podem emergir ao leitor.

A partir da verificação de algumas produções que manifestam um grau de ficcionalização (LAIGNIER, 2009) e “estetização” (POIVERT, 2015) do acontecimento, tem-se em foco uma fruição e usos pragmáticos do testemunho fotográfico em torno do acontecimento jornalístico dentro de um regime de visualidade que não engloba, nesse sentido, a emanção do real (BARTHES, 1990) e transferência da realidade (BAZIN, 1983), mas as múltiplas perspectivas dos contextos do acontecimento, posto que “[...] o discurso da atualidade não está mais num referente, mas nas disposições que dão a uma determinada realidade” (FAUSTO NETO, 2005 *apud* ANTUNES, 2008, p. 18).

O agenciamento do olhar que opera o tempo e a referência da imagem, partindo dos esquemas mentais (GOMBRICH, 1977) constitui-se, portanto, como um exercício presente no cenário de transformação dos regimes de leitura do jornalismo e vinculação com o acontecimento. Disto isto, poderíamos lançar a questão: seria possível pensar em ficção dentro do acontecimento fotojornalístico quando o seu valor é cravado em um teor objetivo e preso ao real? (já que uma das condições da narrativa de um evento é que ele seja real) Ou, como questiona Carboni (2018), “seria possível que, ao registrar eventos históricos, tornando-os plenamente visíveis, a fotografia criasse também um algo invisível, algo que não é possível ver?” (p. 18).

Cabe pensar em um esforço que não parte tão somente do campo jornalístico, mas do sujeito que “[...] se permite o tempo do olhar (verdadeiramente) essa imagem”

(DUBOIS, 2016, p. 18) para que algo se restitua e renasça a partir do trabalho da memória (AZEVEDO, 2014). Aqui falamos de uma leitura que considera o espaço do sensível do leitor, para além do que já é dado de imediato. Um contrato de leitura no qual se permita olhar, esperar, imaginar o acontecimento representado imageticamente e ser afetado por ele.

Na perspectiva do acontecimento visual que transcende o mero registro imediato do evento que nos proporciona um destrave do olhar a partir da aparente falta de referência e temporalidade, estendemos a reflexão aqui proposta para o contexto das imagens absortivas presentes no *World Press Photo*. Nesse sentido, a discussão apresentada no capítulo seguinte trata do regime absortivo configurado nesses acontecimentos visuais que sugerem uma formatação temporal e referencial, demarcando uma experiência estética e imaginativa ao leitor.

### 3 O REGIME ABSORTIVO

Neste capítulo, tratamos do regime absortivo. Em primeiro momento, sob uma ótica mais abrangente, e num segundo momento, com o foco sobre o cenário fotojornalístico, a partir de suas marcas nos acontecimentos visuais e como elas promovem a reconfiguração temporal e referencial (sobretudo, como demarcam uma experiência estética e imaginativa, conforme discutido no capítulo anterior). Para oferecer um quadro preciso sobre a problemática da absorção (no viés da recepção e da temática da representação), devemos tentar esclarecer as relações mútuas entre absorção na pintura e no fotojornalismo.

O capítulo irá tratar: num primeiro momento e seção, da contextualização do panorama que cerca os motivos absortivos e sua linha originária; numa segunda seção, sobre as temáticas que são entrelaçadas e fundadoras de um efeito de absorção presentes nas imagens observadas no *World Press Photo*; e por fim, numa terceira seção, sobre os efeitos referenciais, dramáticos e temporais que estas imagens despertam ao espectador. Para isso, explicaremos estas temáticas (revestidas como estratégias) que serão elementos metodológicos balizadores da análise desempenhada no capítulo seguinte (preocupado justamente com o exame destas imagens). Estes apontamentos serão chaves de interpretação e guia para criação das categorias propostas para análise das imagens.

Levantaremos a discussão sobre o possível regime absortivo no fotojornalismo: por que ele ocorre, qual sua possível contribuição e implicações. Em outro momento, sobre a representação absortiva a partir do pensamento de Fried (1980, 2008) que auxiliará na compreensão deste regime. No horizonte da dimensão afetiva para com estas imagens, partiremos dos apontamentos de Elkins (2001, 2010) sobre a recepção afetiva traçada com estas imagens.

Assim, discutiremos sobre o campo da representação e o da leitura que apontam para uma possível irrepresentabilidade do acontecimento (o que a foto esconde do observador) e desaceleração do olhar, dentro de uma experiência estética. As noções derivadas deste capítulo também encontram presença dialógica nos capítulos antecessores ao salientarmos sobre o instante indecisivo e acontecimento visual para além da dramatização e tempo presente.

### 3.1 Contextualização do Panorama que Cerca os Motivos Absortivos e sua Linha Originária

A absorção é um tema e um estado de espírito e/ou ação de um sujeito. No dicionário, o termo absorto significa arrebatado, extasiado ou vãos da alma (MICHAELIS, 1998, p. 22). No campo imagético sobre o qual tratamos, a absorção diz respeito ao tema exibido e ao tipo de experiência e leitura (absortiva) programada por essa representação.

Sugere dizer que a imagem absortiva pode ser considerada sob duas dimensões: imagens absortivas que nos conduzem à imersão, nos puntem ao seu referente ou motivo visual; e sobre o estado de espírito ou atividade absorta de um sujeito representado imageticamente.

Há uma qualidade de exclusão do observador em dois sentidos: 1. A partir do grau lacunar de não termos acesso ao conteúdo dos pensamentos que levaram o sujeito à absorção; 2. Não fazermos parte da atividade ou ação absorta do sujeito presidido em tal estado. Mas a absorção gerada é causada em razão, primeiramente, do despertar de uma possível curiosidade a partir do grau lacunar da imagem, daquilo que a ela lhe falta (o acesso à referência do motivo visual ou o objeto do olhar do sujeito retratado – a cujos pensamentos e motivo do olhar não temos acesso).

Em um exame cuidadoso alinhado em outras áreas de contato artístico, também encontramos na literatura, especificamente, em Goethe, tais afinidades eletivas cuja influência decorre das ideias de Diderot sobre o pensamento pictórico. Nesse sentido, as obras de Goethe (*Os Sofrimentos do Jovem Werther* (1774) é um expoente), assim como as de Dostoiévski<sup>15</sup>, que acionam a estratégia da absorção. Primeiro, pelo princípio de negação

---

<sup>15</sup> Para além do campo imagético, podemos verificar a exemplificação desses aspectos de um “pôr-se fora da cena” em obras como a de Dostoiévski ao narrar a relação entre duas pessoas que mantinham uma relação intimamente próxima, mas ao mesmo tempo distante. Importa adentrarmos em algumas passagens da obra “*Uma Criatura Dócil*” porque ela sugere uma abundância da temática da absorção. São passagens que descrevem o estado de absorção marcado pela atmosfera substancialmente enigmática, a partir do silêncio, atividade concentrada, introspecção e falta de consciência de que está sendo observado, a saber: “Ainda um mês antes, percebi que ela estava estranhamente pensativa, não calada, mas pensativa. Isso também percebi de repente. Ela estava então ocupada com o trabalho, a cabeça inclinada sobre a costura, e não viu que eu a observava. De súbito fiquei surpreso ao perceber como ela ficara tão delicada, magrinha, o rostinho pálido, os lábios esmaecidos - isso tudo, somado ao fato de ela estar pensativa, desnorteou-me sobremaneira.” (DOSTOIÉVSKI, 1876, p. 71). “Tão estranha que Lukéria voltou depois de dez minutos para dar uma olhada: “Estava parada junto à parede, bem perto da janela; apoiou a mão na parede e encostou a cabeça na mão;



do espectador, como aquele que não faz parte da cena, mas vê de longe e fixa sua atenção; e segundo, pelos altos níveis de exploração de estados psicológicos dos personagens que estão absortos em seus próprios pensamentos ou atividades.

Vale pensar nesse terreno literário para atingir a compreensão sobre como a absorção pode ser entendida no agenciamento de leitura e em outros tipos de representação além da pictórica, por exemplo. As noções que derivam desse universo igualmente indicam as construções de condições nas quais um leitor/observador de uma obra pode ser pensado, justamente a partir do ponto de vista como a narrativa se entrelaçará; na literatura, pintura, fotografia, jornalismo e em outros campos do dizível e visível. Aqui, falamos do estatuto da recepção, no modo como o agenciamento de uma experimentação da absorção é desenvolvido.

---

estava pensando. E tão imersa em seus pensamentos que nem percebeu que eu a estava observando. [...]”.  
(DOSTOIÉVSKI, 1876, p. 87).

**Figura 7 - "Ornitólogo"**



**Fonte:** John Everett Millais (1855)

**Figura 8 - "Um pai que lê a Bíblia para seus filhos"**



**Fonte:** Jean-Baptiste Greuze (1755)

Ao atravessar a literatura, adentrando no campo pictórico, um oportuno exemplo da tradição absorptiva reside em obras como a de Greuze (*um pai que lê a bíblia para os seus filhos*, 1755). A relação não seria aquela que se compromete com uma negociação da construção imagética, de forma a alicerçar o modo como o modelo figurará na imagem e se voltará para o olhar de outro. Pensando à luz da abolição do espectador, a relação comprometida que é transmitida na imagem é a dos próprios personagens que interagem entre si mesmos no exercício de leitura e escuta da obra narrada pelo patriarca, desconsiderando o olhar de reciprocidade ao observador.

O historiador da arte Michael Fried (1980, 2008) inaugura e discute a noção de um ‘primado da absorção’ no campo imagético, para além dos escritos de Diderot. A partir da discussão sobre a relação entre pintura e teatro, pensando no desenvolvimento da dramaturgia de palco que buscasse na pintura (em exemplares pertinentes) a potência inspiradora para representação de uma ação convincente e natural por excelência. Diderot, neste sentido, reivindicava uma reforma do teatro através do princípio pictórico, se ancorando em um primado do princípio dramático e expressivo das obras. Ademais, para Diderot e interlocutores, o objetivo do pintor deveria ser atingir a alma do observador enquanto agente contemplador a partir do olhar diante da imagem (FRIED, 1980, 2008).

As implicações teóricas da absorção são discutidas de modo mais amplo por Michael Fried em *Absorption and Theatricality* (1980) e *Why Photography Matters as Art as Never Before* (2008). Para desenvolver um pensamento sobre a absorção e a noção paralela de teatralidade e antiteatralidade, Fried nos fornece uma interpretação da evolução das pinturas de salão na França entre 1750 e 1781, a fim de pôr em foco a problemática da relação entre pintura e espectador enquanto elementos fundamentais.

Alguns princípios no século XVIII eram idealizados dentro da cultura e das representações (teatrais, por exemplo), mas só concretizados de fato no fim do século XIX, no movimento do naturalismo (TORRES, 2017). O crescente estilo teatral de imagens na época do barroco se tornava parte da mensagem de muitas obras, cuja necessidade era a de persuadir o espectador (BURKE, 2017). E na contramão de meras interpretações sociais ou políticas, Fried (1980, 2008) se dirige à reflexão sobre a relação individual entre sujeito e imagem em sua dimensão psicológica, e as implicações suscitadas por tal relação.

Mais abertamente e categoricamente do que as convenções de qualquer outro gênero, as do retrato exigem a exibição de um tema, o modelo, ao olhar do público; dito de outra forma, a ação básica representada em um retrato é a apresentação que o modelo faz de si mesmo para ser contemplado. Conclui-se que o retrato como gênero estava singularmente mal equipado para atender à exigência de que uma pintura negasse ou neutralizasse a presença do observador, uma exigência que [...] tornou-se uma questão urgente, embora na maioria das vezes menos do que totalmente consciente, preocupação para os críticos de arte franceses durante esses anos. (FRIED, 1980, p. 109-110, tradução nossa)<sup>16</sup>.

Portanto, um olhar dirigido para a obra de Fried levará a entender que a absorção como tema das representações pictóricas surge com a finalidade de ser uma espécie de antídoto para a provável teatralização localizada no gênero retrato (enxergado com desconfiança em razão da teatralidade iminente, e do julgamento desse como um mero resultado de habilidade mecânica do que imaginativa).

Ocorre que tal representação era entendida como aquela que buscava, em sua essência, impressionar o observador, exhibir-se a esse e ao olhar de outros a partir da montagem e adequação de uma imagem de si mesmo para uma ‘demanda’. Em específico, voltava-se para o contexto das imagens produzidas (e de suas correspondentes críticas artísticas) no período de 1750, em um movimento de aversão ao Rococó em função do caráter majoritariamente teatral inscrito nas pinturas antecedentes à Greuze e Chardin, no século XVIII na França. Para além da hierarquia dos gêneros pictóricos, a supremacia das pinturas históricas também se manifestava como um movimento que surge para se opor ao Rococó.

---

<sup>16</sup> “More nakedly and as it were categorically than the conventions of any other genre, those of the portrait call for exhibiting a subject, the sitter, to the public gaze; put another way, the basic action depicted in a portrait is the sitter’s presentation of himself or herself to be beheld. It follows that the portrait as a genre was singularly ill equipped to comply with the demand that [...] became a matter of urgent, if for the most part less than fully conscious, concern for French art critics during these years.” (FRIED, 1980, p. 109-110).

**Figura 9 – “Afternoon Knitting”****Figura 10 - Waiting by the Window****Figura 11 - "Die Sentimentale"****Fonte:** Emil Carl Lund (1900)**Fonte:** Carl Holsoe (1863-1935)**Fonte:** Johann Hasenclever (1847)

Essa reação se justificava pela ideia de que deveria haver um retorno da seriedade e naturalidade (pensando em uma sinceridade e moralidade elevadas) em boa parte das obras do passado (FRIED, 1980). A partir do afastamento de uma pintura considerada exageradamente requintada, sensual e meramente decorativa, criticava-se justamente a negligência que tais obras carregavam no que corresponde à absorção do espectador. Outro fator era a provável falta do caráter exemplar que a arte do passado - para aquela época - possuía e que, por sua vez, convocava o interesse dos artistas contemporâneos ao primado da absorção.

Esse contexto revela a ideia de um primado da absorção ser posto em ênfase. Do ponto de vista de que a presença do espectador deve ser neutralizada ou abolida, a fim de que o personagem a ser representado atinja um genuíno grau de naturalidade comportamental, a absorção seria um estado responsável pelo envolvimento do espectador com a obra.

Os antecedentes, neste sentido, se materializam a partir da busca pela naturalidade e realismo da cena, considerando como elemento motriz a relação entre palco e plateia, observador e pintura. Tratava-se de um cenário permeado por uma crise das convenções representativas, sobretudo no teatro e refletida por Diderot (um dos mentores das reflexões

guiadas por Fried - da absorção como temática), resultado dos processos artísticos e de uma produção teatral da cena a ser exibida ao observador.

Na esfera de uma discussão sobre imagens absorptivas podemos pensar em duas perspectivas que se complementam: a da dimensão espectral e da temática. De um lado, a ênfase recai na ideia de um observador que é absorvido por uma imagem, e que se iguala a um estado coincidente ao da representação; de outro lado, focaliza-se a absorção como temática abarcada na imagem. A respeito da constituição da absorção pressupõem-se duas abordagens: a da atividade concentrada e o estado de espírito (podendo ser de introspecção, calma, devaneio, esquecimento, melancolia etc.).

Nesse sentido, para que uma imagem absorptiva seja constituída como tal, pressupõe-se que o retratado da cena esteja agenciado em uma relação descomprometida com o fotógrafo/pintor, uma vez que a manifestação desta absorção corresponde a uma distância entre aquele que é observado e o observador. Portanto, a naturalidade desse tipo de imagem corresponde à aparente falta de consciência que o retratado possui sobre fazer parte de uma imagem ou de que está sendo observado por alguém.

Para além de a absorção ser representada imgeticamente expondo no quadro a figura humana, o estado absorptivo e a experiência absorptiva também podem ser evocados a partir da visualização de uma paisagem. Na lida com as imagens de paisagens, a absorção é evocada a partir do efeito de vazio que essas imagens suscitam ao observador, a partir, por exemplo, da figura menos expressiva do sujeito humano em cena, como aquele elemento que só é visto a uma distância e que é pouco distribuído em cena ou inexistente. A força motriz por trás dessas imagens é uma sensação de ausência.



**Figura 12 - "The Solitude"**



**Fonte:** Jean-Baptiste-Camille Corot (1886)

Ademais, essa ausência é percebida a partir da sugestão pouco lacônica do sujeito em cena (distribuição de um sujeito ou mais de um sujeito em cena) e da aparente ausência de encenação entre os agentes presentes na imagem. Dito de outro modo: não se trata apenas daquilo que é objetivo por essência, mas daquilo que pode ser subjetivamente indicado, pelos rastros, incidências e referências do contato com a figura humana reduzida em escala.

O que Fried (1980, 2008) observa nas imagens absortivas da pintura setecentista pode nos auxiliar a pensar sobre os desdobramentos destas imagens, em especial, no fotojornalismo, ou até mesmo no cenário sociocultural no qual mediamos relações de representação (em redes digitais, em espaços físicos etc.). O desdobramento marcou o fomento de outras práticas no relevo cultural, bem como nas matrizes visuais das

representações artísticas, situados nos modos de visualizar e perceber o mundo (com consequências nas relações interpessoais, conforme acredita Scruton, 2015).

É preciso pensar em outras implicações centrais ao regime absortivo na fotografia contemporânea; em especial, no fotojornalismo. Diríamos que, na dimensão da espetatorialidade e da temática, o redimensionamento de certas matrizes referencias e dramáticas do acontecimento, como o ponto de vista do fotógrafo e o contexto de circulação e de leitura sobre os quais essas imagens residem podem implicar no modo como lidamos com essas estratégias.

É conveniente destacar que existem outros desdobramentos do regime absortivo contemporâneo que parecem contrariar o pressuposto de certos efeitos programados pelo arranjo da composição (o ângulo adotado, o enquadramento, o jogo de luz e sombras, o olhar para câmera etc.).

Há um terreno crescente de fotografias que põe em suspensão o paradigma da absorção e sua noção antiteatral abarcada. Destaca-se em alguns trabalhos a performance de personagens aparentemente inconscientes da presença do fotógrafo, mas que, ao mesmo tempo, abre “uma barreira entre a teatralidade e ser visto e, assim fazendo, estabelecer a antiteatralidade em um terreno significativamente novo” (FRIED, 2008, p. 214, tradução nossa)<sup>17</sup>. É nesse conjunto que ressoam os trabalhos de fotógrafos como Jeff Wall, Thomas Struth e Rineke Dijkstra, cujas produções prezam pelo arranjo do ambiente, direção dos modelos, e por vezes, o olhar para câmera e ato de encarar o olhar do observador/fotógrafo.

A aparente falta de consciência dos retratados e do efeito de naturalidade da cena podem entrar em conflito com os valores de “verdade” e “autenticidade” do fotojornalismo, precisamente porque o caráter subjetivo que demarca a temática absortiva ou o modelo de leitura absortivo contraria as expectativas que giram em torno das representações localizadas no fotojornalismo; sobretudo quando ponderamos sobre os exemplares canonizados.

---

<sup>17</sup> “[...] to drive a wedge between theatricality and to-be-seeness and by so doing to establish antitheatricality on significantly new ground.” (FRIED, 2008, p. 214).



Van Gelder (2009) ressalta que algumas fotografias contemporâneas revivem a tradição absorvente da pintura ou nas reflexões de Warburg (1866-1929), uma sobrevivência e “vida póstuma” (2015, p. 10) de tradições imagéticas anteriores. Embora pareçam “nadar contra a corrente” da tradição absoritiva clássica, tais produções carregam a relação absoritiva dos temas a partir da encenação, mas sem abolir o estado genuíno de absorção dos personagens registrados. São imagens de absorção que exibem a conscientização de personagens representados em seus estados de ação ou espírito, performatizando a absorção<sup>18</sup> (FRIED, 2008).

### 3.2 O Regime Absortivo nas Imagens do Fotojornalismo

Quando lidamos com as imagens absortivas no terreno do fotojornalismo, estamos em contato com imagens cuja significação dramática é lacônica ou átona. No que respeita os limites do regime absoritivo, são imagens que, de alguma maneira, problematizam a temporalidade do tempo presente, uma vez que elas dificilmente reportam o tempo imediato ou o ápice de um acontecimento ajuizado como extraordinário. Há outros desdobramentos temporais e referenciais do acontecimento. É nesse sentido que as imagens absortivas no fotojornalismo problematizam a questão temporal firmada ao tempo imediato do evento e referencial (sobretudo dramática) do discurso fotojornalístico.

Além de os eventos não serem captados em tempo imediato, a imagem sugere o acontecimento de forma lacônica, dando a entender que a mensagem plástica e acontecimento não são coincidentes. Não é tanto a percepção de uma referência imediata e explícita, mas uma suspensão temporal e aparente indeterminabilidade. A partir do nosso repertório de experiência prévia (tradição) e das pistas oferecidas pelo texto visual sobre a

---

<sup>18</sup> Como um exemplo de estratégia absortiva, mas que põe em suspensão algumas matrizes clássicas da construção temática da absorção (que envolve o afastamento da encenação e consciência do modelo de que está fazendo parte da imagem), podemos refletir sobre a fotografia *A View from an Apartment* de Jeff Wall (2004-2005). Trata-se de uma produção pensada a partir da encenação, mas que traz consigo veículos absortivos. No contexto da feitura da imagem, o fotógrafo procurou por cenário e modelo; discutiu sobre o projeto, quais intenções e propostas; deu dinheiro para decorar o apartamento de acordo com os gostos da modelo e com o estilo de vida e condições financeiras pertencentes a ela; fora estabelecido que a moça deveria passar muito tempo no apartamento para que ele pudesse ser familiar; fora sugerida a companhia de uma amiga (escolhida pela moça); várias tentativas de fotografias foram feitas; todo o projeto fotográfico teve duração de mais de dois anos (FRIED, 2008).

iminência, transcendência e desfecho de um evento, configuramos o mundo da representação e entendemos a narrativa.

O fato pode ser pensado pela dificuldade em corresponder a um acontecimento. Não seria a absorção do personagem o grande acontecimento fotojornalístico, mas as motivações e consequências desse estado absoritivo representado. Assim, reforçamos a ideia de uma formatação referencial e temporal do acontecimento, para além do estar-lá do fotógrafo, do instante decisivo *bressoniano* e das altas cargas de dramaticidade do sofrimento relatado.

A atenção do observador é congregada a partir da perspectiva do antes, durante e depois do acontecimento. O peso visual das fotografias absortivas tem por temática não aquilo o que vemos na imagem, daquilo que se pressupõe como objetivo e meramente indicial, mas daquilo que a imagem pôde capturar e ao qual a imagem não se dirige ao tempo imediato do evento do acontecimento reportado.

Outra problematização seria da ordem da relação com o fotojornalismo. Essas não são imagens comuns ao fotojornalismo, reconhecíveis nos valores e matrizes jornalísticas, mas se constituem como representações que dividem espaço com outras imagens e contribuem para o alargamento das perspectivas de um evento exibido. No caso do *World Press Photo*, conforme discutimos anteriormente, para além da formatação e alargamento das matrizes visuais, há o reconhecimento desses tipos de imagens através de um prêmio institucional almejado e que contorna as transformações dos cânones. Em alguns ensaios premiados, não se tratava de uma produção originalmente direcionada para o fotojornalismo, mas de uma produção pensada para o meio artístico, por exemplo. Por acaso, houve a correspondência com o agendamento fotojornalístico, e se recoloca, então, como testemunha do acontecimento.

No transladar da iconografia pictórica, a absorção - na crítica artística - tem sido qualificada nos moldes de propor a naturalidade da representação, da atitude do modelo (sua ação ou estado de espírito) (FRIED, 1980). Mas aqui, introduzimos o argumento de que, para além de convocar a uma experiência de suspensão e contemplação, essas imagens abrem margem para o ato imaginativo e ‘fabulação’ (CARBONI, 2018), no sentido de

reconfigurar o acontecimento visual.

Ao romper com o modelo figurativo da cobertura jornalística de catástrofes, cujo detalhe coloca em evidência preferencialmente rostos e gestos em sofrimento, trazendo o humano para a ação, este tipo de fotografia-testemunho se insere numa narrativa mais ampla que **solicita a participação reflexiva dos leitores/espectadores através da pausa e da contemplação de pistas, rastros e dejetos**. (RAMOS, 2019, p. 169-170, grifo nosso).

O tipo de espetatorialidade que esse modo de apresentar os motivos institui importa ao campo do fotojornalismo, uma vez que, como já discutimos anteriormente neste estudo, abre perspectiva para desaceleração do olhar e da produção; isto é, afeta os modos de fazer e de visualidade. Para ser capaz de congrega a atenção do leitor do fotojornalismo, o peso visual das imagens circulantes precisa manter uma relação com a curiosidade no ato de leitura. Essa curiosidade pode ser movida por uma estranheza ou reconhecimento sígnico diante da imagem com a qual o espectador lida. Segundo Picado (2014), não se trata apenas da relação puramente referencial entre imagem e mundo, mas dos esquemas perceptivos que auxiliam a compreensão desses eventos, a partir da participação sinestésica com esses eventos que a imagem exhibe.

Se considerarmos que o fotojornalismo tem sido marcado em seus exemplares visuais pelo fluxo constante de imagens (cujas matrizes se relacionam com o instante imediato do evento vinculado ao acontecimento e das altas cargas de dramaticidade), boa parte das imagens tomba no repertório do leitor que, em determinado momento, tem sua relação desgastada, pois são imagens saturadas que bloqueiam a significação (BARTHES, 1984). No encaço desse problema, se localizam as imagens “decorrentes da exaustão dos estereótipos de ação e sofrimento que afeiçoaram o fotojornalismo no século XX” (PICADO, 2014, p. 7).

Perante esse contexto, encontramos na ideia de Crary (2013) a reflexão de que a suspensão é um problema da atenção do observador. A suspensão a partir de uma atenção mais concentrada se torna um dos elementos motrizes do exercício perceptivo na lida com as imagens absortivas. Envolve-se um grau de atenção que, conforme Nietzsche *apud* Crary (2013) traz a possibilidade de ser absorvido ao conteúdo, a partir de uma espécie de

esquecimento ao que se encontra ao redor. Esse exercício se manifesta como uma ação na qual se atinge uma espécie de eternidade dentro do fluxo do tempo humano (uma suspensão temporal no agenciamento de leitura visual). É por isso que, para prestar atenção nessas imagens, se faz preciso concentrar um tempo, parar por alguns instantes, contemplá-las, e, enfim, inserir-se na imagem, compreendê-la e interpretá-la.

A aparição das representações de temáticas absortivas (pessoas imóveis, de sugestão de falta de ação, de espaços vazios, incertezas de referentes e protagonistas da significação visual) faz parte de um contexto de práticas que se interessa não tanto no factual, no objetivo e no ponto decisivo de um acontecimento, mas em suas diversas facetas e possibilidades de experimentar outras perspectivas em torno deste relato noticioso. Introduce-se um contrato de leitura inscrito em uma leitura mais lenta, atenta e menos apressada.

No cenário das práticas de registro e leitura do fotojornalismo, há pouca incidência da discussão sobre absorção; ela é pouco tratada e reconhecida. Não estamos familiarizados com essas imagens. Por uma base similar, poderíamos nos aproximar da absorção ao falar do termo ‘imersão’. Enfocamos na absorção porque entendemos a absorção como eixo que engloba temática e efeito de leitura em uma relação de correspondência. Por outro vetor, raciocinamos a absorção como um problema relativo à atenção e percepção (tendo como principal interlocutor Crary (2012, 2013) e suas exposições sobre o regime de visualidade moderno e as consequências culturais e tecnológicas).

O pensamento sobre a absorção e imagens absortivas no campo do jornalismo é comumente conduzido a partir de reflexões do campo da arte, principalmente como um alicerce para compreensão de um contexto histórico desse problema. Existe um reconhecimento de uma linguagem fotográfica derivado de convenções no modo de fazer e compreender na história da arte que auxilia na reflexão sobre os temas absortivos e a própria experiência absortiva no fotojornalismo.

As diferenças estilísticas que se notam de uma tradição artística a outra não mascaram o fato de que a representação da conduta humana, seja na pintura ou na fotografia, repousa sobre um pedestal semiótico comum. Tais elementos com o gesto, a postura, a posição relativa, a distribuição dos corpos (artisticamente figurados na pintura; instantaneamente rendidos na fotografia) podem ser assim restituídos a um denominador comum, do ponto de vista da análise e de suas funções mais elementares e das regências discursivas a que podem ser submetidos. (PICADO, 2014, p. 85).

A compreensão e lida com uma linhagem iconográfica pictórica de temas religiosos, históricos podem auxiliar na compreensão sobre as convenções e redimensionamento das matrizes visuais inscritas na fotografia contemporânea ou fotojornalismo. A presença humana representada pelos gestos, poses, expressões faciais e ações imbuída em exemplares pictóricos, bem como arranjos composicionais nessas imagens “podem afetar igualmente a maneira de pensarmos as funções estéticas e discursivas de certos motivos da estabilidade do fotojornalismo” (PICADO, 2014, p. 117).

Para além da temporalidade alargada e da desdramatização imagética se manifestarem como resultados oriundos das estratégias vigentes do fotojornalismo, elas são marcadas pela historicidade. Conforme já discutimos anteriormente neste estudo, são imagens que rememoram tradições pictóricas, sobretudo, a absortiva<sup>19</sup>. Implica dizer que a historicidade da representação absortiva, e paralelamente, a antiteatralidade, destacados por Fried (1988), ascendem justamente a partir de uma representação afastada do princípio do flagra da ação, do ápice do momento extraordinário, dentre outros aspectos oriundos na maneira como os registros visuais costumam ser produzidos no espaço do fotojornalismo institucional, mais especificamente como uma espécie de atualização.

Ao situarmos esses exemplos, notamos uma passagem de esclarecimentos mais específicos sobre a absorção. A relação entre absorção e fotojornalismo suscita certa estranheza, pois a contemplação inscrita no agenciamento de leitura destas imagens não

---

<sup>19</sup> Podemos encontrar um diálogo com as pinturas de Hopper a partir da representação do mundo interior que, muitas vezes, não nos é exibido a partir de ações em percurso, nem ápices e momentos extraordinários, mas sim, por uma prolongação temporal a partir do vazio e estados absortivos. Ruas desertas, salas vazias, pessoas absortas, trens parados, rostos introspectivos que podem estar tristes ou em devaneios. Esses elementos reconhecíveis na obra de Hopper, sobretudo na dimensão de um efeito de silêncio e recolhimento (FLORES, 2017).

está nos horizontes de expectativas sobre o jornalismo de tal modo como ocorre com as imagens artísticas e/ou expostas em museus. O que interessa, portanto, é a questão estética e o modo como nossa atenção e leitura são afetadas a partir da lida com esse tipo de representação.

Assim, a absorção pode favorecer leituras contemplativas (embora nem sempre afastadas do drama) e, principalmente, irá nos favorecer ritmos de leituras mais atentos através da intrigante falta de referência imediata causada pelo aspecto lacunar e enigmático destas imagens (embora esse mesmo caráter lacunar e enigmático possa acelerar a leitura, a depender da natureza das lacunas, do grau de aproximação sensível e de percepção do observador). Não há nessas imagens um momento extraordinário e decisivo, mas aquilo que poderia ser chamado de um instante indecísivo (SCHNEIDER, 2020, ARNALDO, 2012).

Embora não pertença ao interesse deste estudo erguer um prolongamento sobre a relação entre imersão e absorção no fotojornalismo, reconhecemos a imersão no jornalismo como uma categoria que é tecnologicamente constituída (FRANCISCATO, 2019) e direcionada para o meio de comunicação jornalístico. Já quando falamos de absorção, para além de situar a ideia de um leitor do jornalismo, acrescenta-se a ideia de apreciação. Seria, então, um leitor e apreciador, simultaneamente. Portanto, a conduta e relação do leitor parecem ser diferentes, mas diríamos que o estado absoritivo é presumível desde que levemos em conta o alto grau de concentração e atenção diante de um texto ou imagem, acompanhado pela desaceleração do olhar (que contraria os moldes da prática fotojornalística canônica que preza pela ambição de concentrar-se à informação, tempo imediato e duração curta de leitura das fotografias).

Para assumir um papel de apreciador de um produto visual ou textual - num viés contemplativo - se torna precisa a relação imaginativa, que por sua vez, transcende a mera imersão, já que se põe em foco a suspensão temporal e referencial. No entendimento de Elkins (2011), esse ato imaginativo propicia uma abertura para outras experiências, especialmente em um contexto imagético no qual estamos todos “sofrendo de artrite emocional” (p. 128).

As imagens absortivas presentes na categoria *projetos de longo prazo* ilustram essa

assertiva ao nos solicitarem um ato de espera do olhar para descobrirmos aquilo que não reconhecemos na primeira lida com a imagem. E se pensássemos nessas imagens como testemunhos silenciosos? Entler (2006) os define como uma espécie de representação responsável pela abertura sensível e imaginativa do observador. São narrativas mais amplas que pedem uma participação de leitura mais lenta, como se o testemunho fotográfico fosse silencioso, e lhe faltasse potência para nos comunicar referencialmente o acontecimento.

A lida com as imagens absortivas - considerando o ponto de vista do fotógrafo, temática e contexto de publicação - quando postas em série, pode ser um pouco mais demorada (tabular ou linear). Esse movimento pode ser concretizado a partir de imagens produzidas em um período temporal alargado, que por sua vez, tende a fornecer extra-instantes. Desse modo, elas podem nos transmitir, de maneira mais determinante, outras perspectivas em torno do acontecimento e seus eventos, em união, evidentemente, ao aporte linguístico.

Por seu caráter lacunar, tais imagens comportam um instante que advém da espera do expectante (LISSOVSKY, 2008), cuja duração é construída a partir do cruzamento do presente, memória e desejo do observador (DIDI-HUBERMAN, 2015). Ainda que o espectador não consiga apreender a duração do instante, esse “deve colocar em jogo sua própria duração para que a imagem subsista como um contínuo, para que adquira uma “unidade” que de outro modo lhe falta absolutamente” (LISSOVSKY, 2008, p. 54)<sup>20</sup>. E, para prestar atenção nessas imagens, encontrar a referência e redimensionar o tempo proposto, é preciso nos dedicarmos à espera e estado de quietude diante da imagem (FLORES, 2017, DIDI-HUBERMAN, 2013, 2015, 2018).

Isso posto, esse olhar, que tende a se afastar da dramatização e do instante decisivo do acontecimento, é localizado em produções emergentes como a da cobertura fotográfica da pandemia do COVID-19. Nessa cobertura, visualizamos a absorção de pessoas que estão alienadas de seu entorno, em seus ambientes domiciliares, no ambiente privado ou espaços

---

<sup>20</sup> O instante decisivo, popularizado por Cartier-Bresson, conferiu marcas no cenário documental, mas também no campo institucional do fotojornalismo, funcionado como um parâmetro em produções e reflexões sobre as representações, sobretudo a respeito das imagens de imprensa. É sabido que, desde o surgimento da Leica nos anos 20, alterou-se as dinâmicas do fotojornalismo, revolucionando e redimensionando a fotografia deste campo (COSTA; DA SILVA, 2004).

vazios ou pouco ocupados. Ao que compete à configuração visual, é sugerido um contraponto aos modelos canonizados do fotojornalismo institucional, abrindo margem para um ritmo de leitura mais lento, e provavelmente mais atento (SCHNEIDER; BENIA, 2020).

### **3.3 Absorção e Efeitos Referenciais, Dramáticos e Temporais**

Pensada à luz do fenômeno da atenção e percepção no campo do fotojornalismo, a absorção, enquanto um tema e estado de espírito ou ação do personagem/observador, importa para refletirmos sobre o modo como é possível lidar com imagens que despertam outras referências e temporalidades de um evento. Ou ainda, que pode despertar um certo efeito de incerteza e ausência de referência e temporalidade a partir do seu teor lacunar.

Admitimos dois pontos basilares de observação dessa experiência de leitura: a composição (expressão, gestos, ambiente, objetos e aspectos internos - luz, contraste, ângulo etc.- resididos na mensagem plástica), a captação do instante (para além do tempo imediato e duração curta do acontecimento). Tais resultados são derivados de um tempo alargado de produção do fotógrafo (idas e vindas ao local) e de certas estratégias de aproximação no ato da produção dos retratos com os sujeitos representados.

O apelo misterioso dessas imagens remete a um estado de suspensão marcado pela “possibilidade de fixação, de manter-se em estado de fascinação ou contemplação por alguma coisa, na qual o sujeito atento está imóvel e ao mesmo tempo desancorado” (CRARY, 2013, p. 32) e por uma sensação de “temporalidade suspensa” e um “pairar fora do tempo” (CRARY, loc. cit.). O efeito de desaceleração de leitura faz parte de um regime de atenção despertado a partir da solicitação que tais imagens nos fazem para que dediquemos um pouco mais de tempo e imaginação para entendê-las.

Diante do pressuposto de que o olhar absoritivo tem a ver com uma descrição/afastamento do olhar para o personagem, ou, no caso das imagens de paisagens e espaços vazios, diríamos que a relação entre absorção e olhar é pautada pela sensação de incerteza e sublimidade diante de um acontecimento pouco explícito na imagem. No lugar de uma significação potencialmente dramática, lidamos com uma suspensão temporal e



referencial. Em ambos os casos (tema absortivo cujo elemento é um personagem ou paisagem/espaco vazio), o olhar é concernente a um certo distanciamento do observador; é aquele que vê de longe e pouco tem acesso ao evento representado, e portanto, não tem acesso a detalhes.

A presença humana ou o sentimento de vazio passa a ser assimilado numa leitura que preza a desaceleração do tempo, em razão da tentativa de preenchimento das lacunas e alcance da compreensão da referência e tempo do acontecimento. Na exploração de James Elkins (2001, 2010), o problema da temporalidade da recepção (emocional) das imagens é pensado no contexto das imagens enigmáticas que solicitam um observador diferente dos temas teatrais/espetaculares.

Não nos cabe, aqui dentro do escopo, estender uma reflexão sobre a teoria da emoção ou dos estudos clínicos preocupados com a recepção sensorial e afetiva, mas dirigir o pensamento dentro da perspectiva da recepção estética refletida por Elkins (2001). Em tais discussões, encontramos pistas sobre a relação entre observador e imagem enigmática, e que fornece alicerce preciso para a discussão sobre as imagens absortivas dentro do fotojornalismo. Se subscrevermos a visão de Elkins sobre a alta resposta emocional às pinturas - resultando em choros – ao contexto das imagens absortivas, perceberemos uma correspondência que sinaliza algumas dinâmicas.

No lugar do referente explícito, há uma lacuna que promove um espaço para participação sensorial e afetiva com essas imagens, a partir do apelo estético relacionado à imaginação. Na lida com essas imagens, verificamos aquilo que Elkins (2001) observa como uma dupla face: a ausência e presença. Esses dois aspectos merecem ênfase porque podem incorporar uma sensação de desconforto emocional no ato de leitura; no modo como somos pungidos, absorvidos ou expelidos da cena.

Se por um lado, a ausência e o vazio podem causar desconforto emocional no ato de leitura (ELKINS, 2001), o reconhecimento e presença explícitos - especialmente em uma representação muito gráfica de um evento - tem muito a dizer sobre o impacto emocional e sensorial diante da imagem. Parte da ideia de que “a informação é interessante e informativa, mas quando ruim, pode distrair e ser impossível de absorver” (ELKINS, 2001,

p. 207, tradução nossa)<sup>21</sup>. Ocorre em paralelo que tanto a ausência quanto a presença podem ser materializadas na representação simultaneamente.

As imagens de paisagens e ambientes vazios oferecem um precioso exemplo neste sentido. As pessoas retratadas podem ser vistas com maior ou menor distanciamento do olhar do observador, e conseqüentemente com menor ou maior enfoque afetivo. O que importa, nesse sentido, não é tanto o que está na superfície da imagem, mas o assunto ao qual a imagem reporta (ELKINS, 2001, SCRUTON, 2015), pois, “quando assisto a uma peça e respondo à ação no palco como se a estivesse vendo, ou como quando sento numa paisagem tranquila e permito que a aparência se infiltre em meus sentimentos e se torne parte de mim”. (SCRUTON, 2015, p. 174).

Tal questão nos dirige ao pensamento de Fahd e Oscar (2020) ao entender que tal apelo emocional vem da observação de uma cena que pode causar certo desconforto, suscitando um distanciamento ou isolamento. O espectador estaria olhando para uma representação da cena, não a cena em si. E ele visualiza essa representação de uma cena a partir de uma posição distante. A forma como a representação conduz o olhar do observador em busca de um significado e o modo como ela pode rememorar momentos de sua vida podem contornar uma experiência contrária à da absorção, ou, ainda, marcada por lágrimas de frustração ou tristeza, de acordo com Elkins (2001).

Sob essa perspectiva, convém lembrar que ‘emocionar-se’ ou ‘chorar’ diante de uma imagem não seria algo habitual ou aceito em um comportamento. O controle das lágrimas era um sinal de erudição, pois denotava seriedade; só no século XVIII as ‘lágrimas’ são evidenciadas a partir de certo controle das emoções diante de uma imagem. Para Nietzsche, o objetivo da apreciação tem como resultado final a sensação de algo, mas tais sensações devem ser controladas para não sair do controle (op. cit., 2001).

No ponto de vista do agenciamento de leitura emocional, estratégias são notáveis desde o final da Idade Média (ELKINS, 2001, 2010, BURKE, 2017), no século XIV, quando surgia um novo tipo de pintura que procurava o potencial de uma experiência

---

<sup>21</sup> “At the best information is interesting and informative, but at worst it is distracting and impossible to absorb.” (ELKINS, 2001, p. 207).

emocional. Mostrava-se ao campo do leitor o ângulo da cintura para cima da figura, ao invés do corpo inteiro. O intuito dessas imagens sagradas (representando Cristo ou a Virgem) era sugerir proximidade com o observador, e, portanto, aludir a um efeito de conversa real e imediata. A pose de Cristo, da Virgem ou dos santos - captadas de modo frontal - encarando diretamente os espectadores, encorajando-os a tratar o objeto como uma pessoa (BURKE, 2017) promovem uma familiaridade e um pôr-se à cena, como se o observador fosse um testemunho vicário do acontecimento.

No final da Idade Média, no século XIV, surgiu um novo tipo de pintura com o objetivo específico de produzir uma experiência emocional intensa. Em vez de mostrar Cristo ou a Virgem em poses de corpo inteiro, as novas imagens os trouxeram e os retrataram na metade do corpo, da cintura para cima. Dessa forma, as figuras sagradas ficavam mais perto de quem olhava: como diz um historiador da arte, elas trabalharam com "o imediatismo de uma conversa tranquila". Os pintores fizeram experiências com "close-ups" de histórias comumente pintadas. Em vez de pintar toda a cena da flagelação, com Jesus amarrado a uma coluna, sendo açoitado por soldados romanos com Pôncio Pilatos olhando, eles pintariam Jesus sozinho, com as feridas sangrando, olhando direto para nós do quadro. Em vez de pintar o caminho para o Calvário, com o desfile de soldados romanos e curiosos, eles pintariam Jesus sentado, pouco antes de ser colocado na cruz. Em vez de pintar Jesus e todos os doze discípulos na Última Ceia, eles pintariam apenas Jesus e seu discípulo mais devotado, João Evangelista. Os novos pintores escolheram esses momentos para que os espectadores se concentrassem nas emoções mais íntimas e profundas. (ELKINS, 2001, p. 154, tradução nossa).<sup>22</sup>

A atmosfera misteriosa dessas imagens regula o horizonte de desdobramento da ação que adicionamos para a indeterminação delas. Nesse horizonte de possibilidades, um tipo de relação que parece ser evidente é o de inquietação referencial e temporal. A

---

<sup>22</sup> Toward the end of the Middle Ages, in the fourteenth century, a new kind of painting came into being that was specifically intended to produce an intense emotional experience. Instead of showing Christ or the Virgin in full-length poses, the new pictures brought them forward and depicted them in half-length, from the waist up. That way the holy figures were nearer the beholder: as one art historian says, they worked with "the immediacy of a quiet conversation. The painters experimented with "close-ups" of commonly painted stories. Instead of painting the whole scene of the flagellation, with Jesus bound to a column, being whipped by Roman soldiers with Pontius Pilate looking on, they would paint Jesus alone, his wounds bleeding, looking straight out of the picture at us. Instead of painting the way to Calvary, with the parade of Roman soldiers and onlookers, they would paint Jesus sitting down, just before he was put up on the cross. Instead of painting Jesus and all twelve disciples at the Last Supper, they would paint just Jesus and his most devoted disciple, John the Evangelist. The new painters chose such moments so that viewers would concentrate on the most intimate, heartfelt emotions. (ELKINS, 2001, p. 154).

sensação de ausência temporal e referencial diz sobre como as imagens podem nos comover, sobretudo em uma experiência absorviva, posto que o modo como somos afetados (até mesmo emocionando-se fortemente com uma imagem) pode estar relacionado à distorção temporal e a uma consonância com o pressentimento (ELKINS, 2001).

Quanto tempo levamos para olhar uma imagem? Elkins lança essa questão e nos convida a refletir sobre o modo como olhamos para o mundo. Às vezes temos a ideia de que não há nada a ser dito sobre o ver, já que se deduz que seja automático e inerente. Elkins (2010) comenta sobre sua experiência visual com as pinturas de Mondrian, e como essa experiência foi de um longo tempo de duração para visualizar e aprender sobre tal imagem. Uma mulher idosa conhecida pelo autor disse que ia ao museu para ver uma das pinturas de Rembrandt, a de uma mulher jovem encostada em uma porta. Ela fazia isso três ou quatro vezes por semana. Calcula-se, segundo a própria senhora, que ela tenha levado décadas nesse processo. Anos sentada em frente à pintura... Elkins (2010) caracteriza essa relação como uma relação de conversa entre a senhora e a pintura.

Mas esse tempo do olhar sobre o qual falamos se direciona para o contexto das obras de arte. E sobre o fotojornalismo? Como olhamos para esse mundo permeado por milhares de imagens, saturação, atenção reduzida, clichês? Certas estratégias visuais assumem o papel de agentes programadores de efeitos, nos orientando a alcançar um sentido ou sensação diante da imagem, ou a permanecer por mais ou menos tempo nela. No exame de um regime de significação próprio ao fotojornalismo e ao problema erguido neste estudo, indicamos algumas estratégias possíveis fundadoras de um efeito absorvivo nas relações temporal, estética e referencial (dramática do sujeito humano representado, por exemplo).

### 3.4 Categorias Sinalizadoras da Representação da Absorção

Algumas categorias são necessárias para entender o problema proposto ao estudo. Para olhar estas imagens, nossa análise adotará 8 categorias que indicarão consequências temporais, dramáticas (fisionomia e ação humana) e estéticas.<sup>23</sup> Determinadas consequências temporais podem sinalizar pistas e recorrências sobre uma dimensão dramática, assim como a dimensão estética pode nos encaminhar ao entendimento da configuração temporal e dramática. Tais fatores (temporal, estético e dramático) são pensados, sob este realce, como resultados do regime absoritivo que é pretendido à análise deste estudo.

A análise privilegia atenção para o olhar do sujeito; determinação do sujeito; ação do sujeito; dramaticidade; temporalidade do evento; plano fotográfico; elementos informativos sobre o acontecimento; ambientação e proporção no quadro.

Na categoria 'olhar', observaremos se é um olhar distante, fixo em algo, um olhar que encara a câmera, se não há olhar, se há olhares divergentes e não-olhar. Na categoria determinação do sujeito, averiguaremos se o sujeito ou sujeitos são indeterminados ou determinados. Na categoria ação do sujeito representado, analisaremos se a ação do sujeito é representada por uma fixidez ou imobilidade, se desempenha alguma ação, se há ações variadas ou divergentes. Para observar a dramaticidade, olharemos se a imagem surte efeito muito dramático ou pouco dramático. A fim de entender a temporalidade do evento, atentaremos ao grau de pontualidade da temporalidade da representação (se é menos ou mais pontual). Sobre a distância/plano, se é representado longe/aberto ou perto/fechado, e, como consequência, a proporção do sujeito no quadro (se há a preponderância humana ou do ambiente). Se há elementos informativos ou não sobre o acontecimento. E se a

---

<sup>23</sup> Na primeira versão deste texto consideramos 3 dimensões para análise que foram remodeladas para a presente versão. Sintetizamos estas 3 dimensões em uma que integra as incidências sinalizadas por elas; fator temporal, dramático e estético. Agora, adotamos não mais dimensões individuais, mas critérios que conversam com essas dimensões, são eles os descritos neste texto. Vale também lembrar que removemos alguns critérios incluídos nestes operadores de análise, como “tempo (presente, incerto/não-evento, pós evento, pré-evento e alargado); duração do projeto (anos percorridos para a construção das imagens); iluminação da cena (atmosfera mais clara ou mais escura), pois eles, em boa parte, revelavam indícios já pressupostos ou que, em meio a um balanceamento no diagnóstico, não proporcionaram um termômetro preciso para as questões sobre as quais nos interessam neste estudo.

ambientação é representada internamente, externamente ou se é incerta.

Adicionamos especial atenção para o rosto e ação humana. Concentramo-nos em como essas imagens lidam com a temporalidade do acontecimento representado, e introduzimos ao exame, igualmente, a dimensão estética a fim de compreender a organização dos elementos em cena, o arranjo visual produzido para orientação do olhar do sujeito, seu tempo de leitura (correlação com a dimensão temporal) e participação sensível (correlação com a dimensão dramática).

Como exemplo, podemos destacar que a maioria das imagens, numa visão macro - de acordo com os projetos de modo geral - é realizada em um período alargado no tempo e de forma serializada. Serão analisadas, portanto, as evidências: do tempo estendido de produção<sup>24</sup> do fotógrafo com idas e vindas ao local (analisado na dimensão temporal); de estratégias de aproximação no ato fotográfico dos retratados (analisadas na dimensão estética); do comportamento destes sujeitos (analisado na dimensão dramática) a partir envolvimento do fotógrafo e fotografado e suas implicações na condução dos registros. Com isso, podemos constatar se há ou não uma teatralização ou anti-teatralização das cenas (no que se relaciona ao nível de dramaticidade e encenação da representação).

Em todas as dimensões levantadas à análise consideramos os elementos paratextuais no que diz respeito à relação da imagem com a legenda e o tema<sup>25</sup>, uma vez que “as respostas dos espectadores podem ser influenciadas e manipuladas por meios textuais, das inscrições em medalhas às legendas em fotografias” (BURKE, 2017, p. 274)<sup>26</sup>. Implica dizer que esse elemento dirige o leitor às determinadas perspectivas dos eventos, de modo a ilustrar o acontecimento, e podendo implicar acento nas imagens levando-as a adquirirem efeito enigmático, sereno, sombrio ou tenso. Na maior parte das vezes, a legenda expande o significado, uma vez que estamos tendo contato com uma categoria que oferece imagens produzidas em um período temporal mais alargado, cujas fotografias tendem a fazer parte de uma espécie de serialização: desse modo, nos transmitindo de maneira mais

---

<sup>24</sup> Grande parte dos projetos têm duração de 3 anos, alguns entre 6, 7 e 8 anos.

<sup>25</sup> As informações descritivas sobre o projeto e legendas das imagens adicionadas aqui à análise são oriundas da própria página referente à exibição de tais ensaios premiados pelo *World Press Photo*.

<sup>26</sup> As legendas serão analisadas no meio da discussão, ainda que não estejam inseridas nas categorias enquanto critérios particulares e isolados.

determinante o contexto e outras perspectivas em torno do acontecimento e seus eventos.

### 3.4.1 Dramaticidade

Na correspondência à categoria de dramaticidade, o escopo dialoga com os elementos de ação e fisionomia humana. O foco está para o *pathos* e ação humana do sujeito representado em cena, buscando entender como a expressão registrada no rosto humano e a ação deste sujeito podem sugerir pistas sobre como a absorção é representada e como o acontecimento e o instante deste é representado<sup>27</sup>. Trazemos como parâmetro a gradação da dramatização; se é muito ou pouco dramático. O ponto de partida para a constatação dessa gradação seria observar se a dor e sofrimento são mostrados de maneira explícita, implícita ou se ela não é exibida. Dessa maneira, será mais bem concretizada a noção do nível de dramatização inerente às imagens.

Para também averiguar esse quesito, adotamos o conceito de teatralidade discutido pelo historiador da arte Michael Fried (1980), ao introduzir o exame da iconologia pictórica setecentista francesa. No decorrer dessa observação, importa centralizar o olhar para a gestualidade, a expressão do olhar, isto é, nas marcas faciais e gestuais. Em algumas imagens, pode ser possível que a fisionomia e o olhar inscritos instalem a aparição de modos múltiplos ou incertos de expressões (por exemplo, quando há a presença de mais de uma pessoa em cena, e essas pessoas estão concentradas em diferentes estados de espírito ou atividade).

Cumpramos destacar ainda que a dramaticidade não será apenas correlacionada à fisionomia e ação humana, mas será dirigida também a partir da programação de efeito realizada pela composição, quer seja pelo arranjo dos elementos, iluminação, adoção de ângulos etc., quer seja pela dimensão temporal sobre a qual o fotógrafo produziu as imagens. Notaremos se ocorre em uma abordagem menos pontual ou mais pontual do acontecimento, priorizando o ordinário ou extraordinário.

---

<sup>27</sup> Para esta categoria, a pensar nos critérios, não consideramos os tipos de sentimento (se é negativo ou positivo) a partir da corrente da teoria da emoção.

### 3.4.2 Determinação do personagem

O personagem, como participante da história, colabora com a construção da imagem mental do acontecimento, de modo que o observador possa adentrar em uma experiência sinestésica, conhecendo o mundo e o contexto do acontecimento. Margoli (2009) esclarece que tais dimensões informativas e significativas de categorização do personagem estendem nosso entendimento sobre as características cognitivas e morais desse, e, por consequência, sobre as questões implícitas no acontecimento e seus eventos<sup>28</sup>. Tais dimensões partem de convenções históricas e simbólicas da história da arte (que são empregadas para causar sentidos sobre os sujeitos que nos são apresentados). Logo, em acordo com Casadei (2005), a construção do personagem imagético se processa na relação entre a construção feita pelo fotógrafo e pelo leitor.

A respeito da determinação do sujeito, observamos: se o sujeito é indeterminado ou determinado na cena (sempre levando em conta a relação entre o dizível das legendas, descrição do projeto e o espaço do visível nas imagens). Por vezes, a legenda pode nos situar sobre quem é o sujeito, mas nem sempre a própria fotografia irá nos auxiliar no reconhecimento mais aprofundado dele, e vice-versa. Consideraremos, portanto, a determinação do personagem (se está sendo determinado ou não) a partir dos pressupostos da teoria narrativa que categorizam a construção do personagem a partir das dimensões biológica (gênero, idade), cultural, social e psicológica (MARGOLIN, 2009), que podem ser fornecidas ao longo da descrição dos ensaios fotográficos e das fotografias destes presentes na categoria *projetos de longo prazo* do *World Press Photo*.

O aspecto do conhecido e desconhecido funciona como um critério elucidador da absorção: primeiro porque nos move para o ato de reciprocidade, nos inserindo na cena; segundo porque, pelo aspecto lacunar, pode nos convocar à cena, a fim de alcançar o entendimento do acontecimento e seu contexto e pormenores. Quando o sujeito é determinado, seja no espaço do dizível ou do visível, há certo endereçamento para a aproximação com essas pessoas, e, por conseguinte, para um igualamento de estado de

---

<sup>28</sup> “In Don Quixote, for example, social class, especially nobility versus commoner, is a major consideration, as are intellectual and literary attitudes, which in turn determine the characters’ systems of values and norms of conduct.” (MARGOLI, 2009, p. 75).



espírito sobre o qual o sujeito estava inserido na cena. Por outro viés, quando o sujeito é indeterminado, o acento incide para o aspecto lacunar, que conforme aclarado aqui, gera inquietação pelo desconhecido, movendo o espectador ao exercício de formatação temporal e referencial do acontecimento presente na imagem.

### 3.4.3 Ação do personagem

No campo das interpretações dessas imagens, também é fator relevante a observação da ação do personagem em cena. A presença ou ausência de uma atividade absortiva ou a inexistência de uma atividade em curso (podendo ser representada por uma imobilidade do sujeito em cena) valem como indicador da relação temporal e dramática do acontecimento.

Para averiguar a ação do personagem representado, colocaremos maior atenção nas seguintes características deste critério: se o sujeito absorto está num estado imóvel, se fixo no contexto representado, se numa ausência de atividade ou se está concentrado em algum exercício de movimento ou atividade. Ou seja, se há uma representação de ação em curso ou a sugestão de não-ação. Também examinamos se esta ação ou não-ação são acompanhadas de sentimentos distintos (atenção, calma, preocupação etc.).

Na relação do estado de ação e não-ação, destacamos o estado do sono, considerado como um veículo absortivo. O sono é outro aspecto notório em estado absortivo, para além da figura exibida de costas, pois também não nos fornece uma entrega de olhar ou de expressão objetiva. Por ser uma manifestação da preocupação com a absorção, a representação do sono tem precedentes na arte do século XVIII (FRIED, 1980), sendo apresentado como uma condição de absorção, quase uma atividade de absorção, por si só. (op. cit., p.34-35).

Para Lisovsky (2006), existe uma alteridade do instante como consequência do ato de expectação do fotógrafo. Diríamos que essa alteridade do instante pode ser notada no estado de sono, pois nos move para um efeito de “não-instante” de uma atemporalidade. Assim, remonta o observador para o aspecto menos pontual do acontecimento. O próprio estado de sono pressupõe uma suspensão da ação e do tempo em movimento do ser humano porque ele sugere uma fixidez e imobilidade dos sujeitos. Por representar fixidez e

imobilidade do sujeito (a ausência de uma atividade, mas prováveis estados de espírito)<sup>29</sup>, este estado sugere uma não-ação e temporalidade desacelerada.

#### 3.4.4 Olhar na cena

Em especial ponto de ligação ao fator dramático e temporal, se instala o direcionamento do olhar na cena. Para analisar esta categoria, tomamos como critérios: 1. Se o olhar do sujeito representado é fixo em algo; 2. Se é um olhar mirando para algo além da cena – distante; 3. Um olhar que mira a lente da câmera; 4. Se não há um olhar que fita o observador; 5. Se existem olhares divergentes, variados e a presença ou não de uma ausência de olhar em algum sujeito representado na cena (neste último critério, é válido notar que comumente ocorre em representações que centralizam mais de um sujeito absorto).

Por semelhante razão, a proximidade entre o fotógrafo e a cena pode revelar o nível de absorção dos personagens, a partir do que reparamos em sua expressão do olhar. Tal distanciamento do observador é elencado a partir do enquadramento adotado, da iluminação, bem como da configuração temporal do acontecimento e do modo dramático de sua representação.

Uma figura de costas, por exemplo, pode demarcar ausência do olhar e de reciprocidade entre olhares (personagem e observador). A consequência deriva tanto da distribuição desse personagem no plano fotográfico quanto do modo como esse personagem se mostra e encara o observador. Tal exibição pode transmitir a inconsciência do personagem de que está sendo observado, pois existe “a forte impressão de que os espectadores não percebem a presença do fotógrafo (e, por implicação, do espectador)” (FRIED, 2008, p. 157, tradução nossa)<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Das 66 imagens que representam fixidez e imobilidade do sujeito (a ausência de uma atividade, mas prováveis estados de espírito), 46 não contém, especialmente, em maior recorrência, nas imagens de Jokela, Melnikov e Carla Kogelman.

<sup>30</sup> “[...] conveys the strong impression that the onlookers are unaware of the photographer’s presence (and by implication the viewer’s).” (FRIED, 2008, p. 157).

Além disso, a figura de costas pode igualmente sugerir um extracampo da imagem, já que tende a movimentar o observador a partir de uma espécie de ponte que recorta o espaço e o tempo da cena, para além do quadro, isto é, a partir do modo como limites do quadro parecem serem excedidos quando se tenta buscar sentidos da imagem (tendo em vista a ausência de olhar do personagem retratado). Ao invés de sermos guiados por um olhar do retratado, tendo pistas para onde ele mira, somos guiados a partir do arranjo composicional, daquilo que transcende o quadro (através da iluminação, objeto, ângulo etc.).

Um oportuno exemplo são as figuras em janelas – postas de costas ou lateralmente – a partir das quais realizamos um movimento de exploração com maior enfoque ao exterior. Isso acontece porque o tema da janela se torna uma espécie de moldura da visão que, para além de oferecer meios de fuga, origina um novo quadro, um frame dentro de outro frame. Hans Belting (2010) oferece essa discussão sobre a janela como um mediador simbólico do visível. A ênfase é sobre a representação da janela, dentro da iconologia pictórica (desde o renascimento com a invenção da perspectiva com Da Vinci e a câmera escura), e as implicações nos hábitos de ver e experimentar o mundo visualmente, dentro da cultura Ocidental e Oriental. A reflexão incide no fato de que existem modos particulares de agenciamento de leitura no tocante ao ver através da janela dentro das culturas ocidental e oriental: no Ocidente, a partir da noção de um observador ativo, que vivencia o mundo e vê o mundo externo; no Oriente, descola-se de um papel ativo da percepção do espaço, e esse observador vivencia a luz, seu olhar é conduzido no olhar para dentro e para as formas.

Nessa ótica, a adoção do ângulo que procura registrar o personagem exerce determinante função na programação de efeito absortivo. O uso da perspectiva descentralizada, que tende a não enfatizar um personagem, transfere para longe do eixo principal um ponto do acontecimento, a partir de um ponto de fuga que pode “retardar a compreensão do espectador do que está acontecendo e, assim, aumentar o impacto dramático da composição.” (FRIED, 1980, p. 157, tradução nossa)<sup>31</sup>. Por outro lado, as imagens retratadas frontalmente em direção ao observador também podem ser absortivas,

---

<sup>31</sup> “[...] as a means of retarding the viewer’s grasp of what is taking place and thereby heightening the dramatic impact of the composition”. (FRIED, 1980, p. 157).

desde que a impressão de naturalidade da atitude do personagem em torno de seu contexto e arranjos da cena sugiram tal efeito.

Portanto, o ângulo, a escala e o ponto de vista podem nos inserir na cena, nos absorvendo, ou podem nos colocar em outras direções e para além da cena, aumentando uma sensação de isolamento ou um pairar-se fora da representação.

### 3.4.5 Temporalidade

Sobre a observação da categoria temporalidade, como critérios, devemos especificar se estas imagens são menos pontuais ou mais pontuais. Numa primeira visada, pode-se compreender que existe certo equilíbrio nas imagens, nos ajudando a entender que a linha temporal condutora destas imagens transita entre vários tempos do acontecimento.

Portanto, em função disto, a questão mais emergente aqui seria entender se estes eventos do acontecimento são mais ou menos pontuais no tempo. Um acontecimento qualificado como pontual ou menos pontual implica na construção possível de um sujeito absorto na cena, o que também pode levar a uma teatralidade a partir da noção de que o sujeito sabe que está sendo observado ou destrava um contrato com o fotógrafo para a programação de efeitos a partir de posicionamentos prévios, por exemplo.

A própria duração do projeto também interfere nessa condução da absorção, especialmente do contexto da representação (muitas dessas imagens são feitas em idas e vindas do fotógrafo, em espaços intervalados). Já no ato de leitura, o contato com o desdobramento temporal mais longo e menos pontual do evento permitirá ao observador um acesso de visão que ele não teria caso fosse posto em contato com o presente imediato do acontecimento.

### 3.4.6 Proporção no quadro

Ao que toca a categoria proporção no quadro, avaliamos como critérios se o plano adotado é mais aberto ou fechado. Esta descrição nos ajudará a compreender como o regime absortivo pode ser evocado à medida que o plano pode situar ou afastar o

observador do cerne da história proposto na cena, ou das emoções estampadas no rosto do sujeito representado. Portanto, o plano pode sugerir o grau de dramaticidade da cena e implicar no ato de imersão do observador. Diante disto, consideramos na leitura se o sujeito fotografado está próximo, distante do olhar do observador ou longe desse (de maneira a ocupar uma parte pequena ou grande parte do quadro). Essa questão nos transfere à indagação de como isso vai implicar na relação entre o sujeito e o fotógrafo, no que entendemos como a consciência de estar sendo fotografado, e a partir disto, a possível encenação de posturas e expressões. É válido lembrar que essas diferenças podem variar de ensaio fotográfico para ensaio fotográfico (depende igualmente do estilo do fotógrafo).

Já sobre o efeito de absorção em um tema representado, e que pode também ser evocado no espectador que lida com a imagem, a proporção no quadro sobre a qual se insere o sujeito na cena é também uma pista reveladora, uma vez que uma escala pequena da figura humana “adiciona uma nota de distanciamento à de separação” (FRIED, 2008, p. 131, tradução nossa)<sup>32</sup>.

O propósito do ângulo dentro da narrativa é inserir ou distanciar o observador. Normalmente, os planos gerais podem situar o espectador e capturar o cerne da história. Já o ângulo mais fechado tende a enfatizar emoção (a exemplo da estratégia presente nas iconografias cristãs na captura da figura de Cristo para despertar a emoção através da dor e do sofrimento) (ELKINS, 2010). A adoção dos ângulos, nesse sentido, assume o papel de programação de efeitos dramáticos e reciprocidade, como por exemplo, nas imagens devocionais (BURKE, 2017, BAXANDALL, 1991) – e diríamos, no contexto do fotojornalismo, nas fotografias de sofrimento humano. O plano mais fechado, portanto, nos mostrando o personagem fotografado mais próximo, vai sugerir a proporção mais demarcada deste sujeito no quadro, ao passo que um plano mais aberto, apresentando uma visão mais abrangente da cena, irá entregar outros elementos informativos de um acontecimento, tornando a ocupação do personagem menor, em um ato de complementação com outros elementos.

---

<sup>32</sup> “[...] which adds a note of remoteness to that of separation”. (FRIED, 2008, p. 131).

Como critérios para observar isso, olharemos se há uma predominância humana no quadro ou se há uma preponderância do ambiente, e quais efeitos podem ser gerados, no que se relaciona a absorção que é compreendida na cena e naquela em que somos transportados à imersão e suspensão. O agenciamento de leitura (identificação, compreensão, interpretação) desses fatores se relaciona também com a administração de informação da cena, seja no modo como os elementos estão dispostos no quadro, seja na presença de elementos informativos (objetos pessoais identitários, por exemplo) que fornecem pistas sobre os atributos dos personagens representados e dos eventos conectados.

#### 3.4.7 Objetos informativos

Os objetos informativos sobre o acontecimento constituem-se como outro fator que move o espectador à imersão na cena e à provável absorção, bem como se caracteriza como um indicador sobre a condição absorativa do contexto representado. Nesse aspecto informativo, os objetos de cunho pessoal, assim como outros objetos que demarcam relação indireta ou tangenciada ao sujeito e o acontecimento fotojornalístico, revelam ao observador não somente pistas sobre o entendimento do evento, mas igualmente conferem um apelo dramático a partir da participação sensorial, afetiva e imaginativa do espectador.

Tais modos que informam e convidam aos pormenores da vida dos sujeitos e do contexto dos eventos correlacionados seriam os geradores de indícios sobre o sujeito e o acontecimento. Seriam, sobretudo, motores para o estado absorativo de leitura (indicam, sobretudo, o nível de curiosidade e suspense com os quais lidamos ao observar as imagens, e por consequência, na relação dramática de olhar). A atenção aos elementos em cena ou à falta de elementos em cena pedirá um exercício mais concentrado de agenciamento da leitura a fim de alcançar o preenchimento das lacunas e reconhecimento relacional entre sujeito e acontecimento dispostos em cena.

### 3.4.8 Apresentação do espaço

Para além dos elementos informativos presentes no espaço do visível, é válido também pensarmos em outro gerador de programação de efeitos (dramático e temporal), sendo este a apresentação do espaço. Por apresentação do espaço (enquanto critério operador de análise), trazemos à baila; se o ambiente da representação faz parte de uma área interna ou externa; se há uma preponderância de fotografias internas, dentro de casas, por exemplo; ou se há mais imagens feitas nas ruas, e como esses fatores conversam com um possível efeito de absorção do espectador e dos sujeitos representados em cena.

O ambiente, em sua natureza compositiva e de relacionamento com o sujeito referente, pode ser um modo bastante íntimo de acesso e reciprocidade do espectador com o contexto do acontecimento e sujeitos incorporados a este. No que indica essa contiguidade física, há a preponderância de uma possível intimidade, e consequente imersão e participação do observador à cena.

Se por um lado, o reconhecimento e o aspecto do conhecido nos absorvem e exibem uma provável absorção dos referentes humanos da cena, por outro lado, o aspecto do desconhecido e do anonimato das pessoas fotografadas despertarão um enigma e certa indução para a inscrição de um olhar mais curioso e, portanto, recolhido para dentro dos espaços (ao mesmo tempo em que pode insinuar uma ‘teatralidade’, já que o fotógrafo teve que acompanhar de modo mais próximo, e dentro do ambiente).

Já o ambiente externo pode indicar uma evasão do observador para aquilo que extrapola o quadro, para a relação menos íntima do sujeito da cena com o contexto, assim como poderá corresponder a uma relação sublime; o sublime como a correspondência a um sentimento de admiração e reverência ao que transcende o sujeito, à vastidão que não pode ser mencionada (DANTO, 2015), em sua relação com o espaço no qual ele se insere. Ademais, trata-se de um sentimento de impotência e limitação para alcançar um objeto, e de outro tipo de sentimento que condiz com a ideia de supremacia; quando não nos assustamos com estes limites e nos entregamos espiritualmente ao motivo visual que fisga nosso ser sensível (SCHILLER, 1792-1802). O sublime, então, é denominado, nas palavras de Schiller como “um objeto frente a cuja representação nossa natureza sensível sente suas

limitações, enquanto nossa natureza racional sente sua superioridade, sua liberdade de limitações” (idem, 1792-1793, p. 21).

### **3.5 Aplicações das Categorias Sinalizadoras da Representação da Absorção**

Todas as categorias mencionadas anteriormente são eleitas para demonstrar como o efeito absortivo pode ser sugerido (tanto no ponto de vista da representação quanto da expeptorialidade). Entendemos aquelas oito categorias indicadas como fundamentais para sinalização de estratégias visuais que se constituem como veículos absortivos – e que são detectados no *corpus* de análise desse estudo. As estratégias são: 1. Reflexão, devaneio e esquecimento; 2. Temática do sono; 3. Temática da janela; 4. Representação do momento de espera; 5. Paisagem e 6. Atividade concentrada. Ao olharmos para as imagens, nos guiamos naquelas oito categorias na relação com as estratégias constatadas, a fim de entender as consequências temporais, dramáticas (fisionomia e ação humana) e estéticas destravadas pelo regime absortivo.



#### 4 ANÁLISE DO REGIME ABSORTIVO NO *WORLD PRESS PHOTO*<sup>33</sup>

Neste capítulo, serão apresentados o percurso metodológico e as propriedades de análise adotadas para o exame proposto pelo estudo. O nosso objetivo é verificar como esses temas absortivos são explorados no terreno do fotojornalismo institucional do WPP nos últimos cinco anos em sua relação com aspectos eloquentes da construção do acontecimento visual; o acoplamento na relação temporal (costumeiramente apontando para o imediatismo do evento) e referencial (que tende a sugerir a dramatização do sofrimento humano).

Para responder o nosso problema (que diz respeito ao entendimento dos modos como as cenas absortivas cujo elemento humano se faz presente vêm sendo tratadas na ordem temporal e dramática), as matrizes teórica e analítica das categorias de análise serão adequadas e baseadas a partir do conceito de absorção, bem como em suas ideias relacionadas à teatralidade da representação. Administramos a análise mirando questões como: imaginação originária do ato de espera (DIDI-HUBERMAN, 2013, 2015, 2018), regime de expectativa (LISSOVSKY, 2008), sobrevivência do pictórico e convenções imagéticas (WARBURG, 1866-1929, GOMBRICH, 1950, 1977), regime de atenção (CRARY, 2013) e a estetização do fotojornalismo (PICADO, 2014, POIVERT, 2015).

Na perspectiva dos arcabouços teórico e metodológico desta pesquisa, é importante destacar que o caminho metodológico parte de uma reflexão que considera a dimensão estética e a historicidade. Esta escolha é justificada por acreditarmos que os fenômenos imagéticos não têm suas explicações mais profundas pelo fundo social, tecnológico, político e de poder, mas estão em congruência com uma perspectiva histórica e psicológica, posto que os modos pelos quais percebemos e vemos algo parte da historicidade (CRARY, 2012, 2013). Do ponto de vista das obras imagéticas, a atualização e alusão às raízes visuais anteriores (como a pictórica) são alguns dos motores para compreensão e traduções significativas que a representação ocasiona; essas são reconhecíveis pelas marcas convencionais e de estereótipos.

---

<sup>33</sup> A descrição de todos os projetos e fotografias e a tabulação dos dados da análise (contemplando a abordagem quantitativa e tabulação de todas as imagens coletadas para este estudo) estão dispostas nos apêndices.

Este panorama aguça a ideia de que “imagens podem auxiliar a posteridade a se sintonizar com a sensibilidade coletiva de um período passado” (BURKE, 2017, p. 51). Em relação às imagens absorptivas sobre as quais o estudo se volta, elas são representações cujas significações podem ser resgatadas na iconologia pictórica. É deste modo que a abordagem baseada na história da arte e na estética é basilar para nos aproximarmos das nuances envolvidas no problema deste estudo. Em uma perspectiva concebida pela história da arte, o reconhecimento de personagens presentes nas imagens, por exemplo, para além de partir da oferta do texto, é despertado pelos esquemas e estereótipos acessados pelo leitor, “preenchendo o modelo mental, formulando expectativas e explicando informações armazenadas, por exemplo, relacionando-as” (MARGOLI, 2009, p. 78).

Existe uma razão para essa escolha: pretende-se alargar e fomentar a reflexão a respeito do assunto da absorção em imagens no fotojornalismo institucional. E, cabe-nos, dentro dos limites existentes, aprofundarmo-nos nesse objeto, mergulhar em suas diversas perspectivas e implicações, a fim de alcançar um olhar que possa revelar caminhos para acentuar essa discussão (para além de uma abordagem meramente sociológica ou política). Isto é, a preocupação aqui é com a dimensão estética e os regimes de atenção.

Ressaltamos também que este estudo possui um realce indutivo, já que para assentar as bases das discussões, partimos do objeto para dialogar com a teoria e alargá-la. Isso acontece em razão de pretendermos conduzir este estudo a partir de um caminho metodológico qualitativo a respeito de tal fenômeno, em torno da teoria e dos usos pragmáticos. Os acontecimentos fotojornalísticos aqui analisados parecem fornecer o alicerce preciso para compreender e contribuir com a questão do regime absorptivo dentro do fotojornalismo de imprensa. Partindo do particular, dos usos pragmáticos, poderia ser possível propor um alargamento do conhecimento da teoria da absorção, por exemplo.

A abordagem dessas imagens permitirá identificar como elas buscam relatar o evento noticioso e sob quais aspectos. Além disso, ela nos levará a entender como os temas absorptivos estão sendo tratados no fotojornalismo institucional de imprensa em relação ao aspecto dramático e temporal, e quais as implicações desse agenciamento na temporalidade de leitura e grau de atenção e emoção do leitor.

Como prolongamento destas questões, tem-se a conjectura de que este exame sinalize quais são os temas mais realçados; similaridades e contrastes entre essas imagens; e como essa absorção é evocada na cena e no espaço de leitura do espectador (no que corresponde igualmente à relação entre o sujeito representado em cena e espectador que se insere na cena e é pungido para esta, conectando-se ao estado de espírito do personagem e projetando empatia ou reconhecimento).

#### 4.1 Temática dos Projetos

Interessa destacar que essas imagens estão atreladas a um contexto duma premiação que irá mover nossas expectativas a certos valores da representação do acontecimento, no sentido de acionar uma programação de efeitos. Transferem-se valores a essas imagens a partir da própria localização no *World Press Photo*. Nesse terreno, valores jornalísticos são consolidados a partir dos critérios escolhidos por essa instituição para premiação, como por exemplo: combinação de valores de notícias, padrões jornalísticos, criatividade e habilidade visual, edição do material (WPP, 2020).

Esses critérios tendem, então, a serem validados no campo jornalístico - uma vez que ao indicar os seus valores esperados e por ser uma instituição consagrada e um concurso almejado - o *World Press Photo* designa e expõe ao conhecimento do público quais imagens são valorizadas e célebres, seja por recorrer aos cânones e valores reconhecíveis pelo observador ou pela criatividade e fuga do aspecto-comum do fotojornalismo. Esse último fator rege boa parte das imagens da categoria sobre a qual nossa análise se destina: são imagens que condicionam um olhar mais para as perspectivas ordinárias e desdobramentos do acontecimento do que para o instante decisivo *bressoniano* e às altas cargas de dramaticidade do sofrimento.

Existe nesta categoria *projetos de longo prazo* uma conexão com tradições visuais, como por exemplo a pictórica, sobre a qual enxergamos certo regime absortivo. A manifestação destas imagens emerge a partir daquilo que Ritchin (2013) considera em sua discussão sobre um ‘novo fotojornalismo’ nos modos de narrar o acontecimento, de fazê-lo circular, e, por conseguinte, no modo como observarmos tais imagens.

Importa primeiramente tomar como ponto de partida, a temática abarcada nas imagens de cada projeto. O tema é determinante porque funciona como um indicador dos prováveis efeitos previstos no agenciamento de leitura do espectador, assim como auxilia na compreensão dos fatos e sofrimentos apresentados, e a relação destes com o contexto do acontecimento. A partir do levantamento realizado, nota-se que a categoria *projetos de longo prazo* se ocupa predominantemente dos temas relativos à vida cotidiana e ordinária das pessoas que enfrentam algum tipo de dificuldade.

**Figura 13 - Algumas das imagens resultantes do recorte do corpus**



**Fonte:** Markus Jokela pela Helsingin Sanomat (2017).

Através dessa abordagem que preza pelos contextos variados das vidas das pessoas, abre-se margem para o alargamento do tempo, visibilidades e referências do acontecimento, de modo a exibir outros desdobramentos dos eventos. Tais desdobramentos correspondem aos tempos sucessores e antecessores (pré-evento, pós-evento, tempos alargados), numa alusão a extra-instantes (ENTLER, 2006) que nos revelarão outros momentos importantes para o aprofundamento da aproximação sensorial, afetiva e cognitiva dos contextos. Há, neste sentido, muito mais uma elasticidade temporal e incerteza do tempo dos acontecimentos e eventos interligados do que a captação do tempo imediato e de duração curta. A dimensão temporal evocada nessas imagens corresponde, para além de uma elasticidade temporal, aos temas quase intemporais em razão da provável irrepresentabilidade do acontecimento pelo afastamento do caráter puramente indicial dessas representações.

As implicações desse tratamento residem também no espaço do observador e no seu tempo de leitura, propondo, inclusive, um ato de leitura menos acelerado, a partir da eleição de uma temporalidade mais alargada e de certa irrepresentabilidade do acontecimento e seus eixos dramáticos. A configuração temporal amarrada a uma indeterminabilidade é correlacionada e remetida a partir do espaço no qual estas imagens se localizam. É um espaço que preza pela representação do contexto cotidiano das pessoas; aquele contexto que focalizará outras perspectivas das vidas dos sujeitos. Esse é o aspecto comum dos projetos inseridos na categoria *projetos de longo prazo* do *World Press Photo*.

**Quadro 1 - Temas abordados pelos projetos fotográficos**

| <b>ano / autoria</b>     | <b>temas abordados nos projetos premiados</b> | <b>título dos projetos</b>             |
|--------------------------|---|--|
| 2015 - Lu Guang          | Impacto ambiental / Efeitos adversos          | “Development and Pollution”            |
| 2015 - Darcy Padilla     | Doença (HIV)                                  | “Family Love 1993-2014”                |
| 2016 - David Guttenfeder | Política / Vida rural cotidiana               | “North Korea: Life in the Cult of Kim” |
| 2016 - Mary Calvert      | Violência / Agressão sexual às mulheres       | “Sexual Assault in America's Military” |
| 2016 - Nancy Borowick    | Doença (Câncer)                               | “A Life in Death”                      |
| 2017 - Hossein Fatemi    | Imigrantes / Vida cotidiana                   | “An Iranian Journey”                   |
| 2017 - Markus Jokela     | Vida rural cotidiana / Família                | Sem título                             |
| 2017 - Valery Melnikov   | Violência / Conflitos                         | “Black Days of Ukraine”                |
| 2018 - Carla Kogelman    | Vida rural cotidiana / Família                | “Ich Bin Waldviertel”                  |
| 2018 - Fausto Podavini   | Impacto ambiental / Efeitos adversos          | “Omo Change”                           |
| 2019 - Alejandro Cegarra | Violência / Conflitos                         | “State of Decay”                       |
| 2019 - Yael Martínez     | Violência / Desaparecimento Pessoas           | “The House That Bleeds”                |
| 2019 - Sarah Blesener    | Política / Sociedade contemporânea            | “Beckon Us From Home”                  |
| 2020 - Daniele Volpe     | Violência / Sobreviventes / Mortes            | “Ixil Genocide”                        |
| 2020 - Romain Laurendeau | Política / Protestos / Desemprego             | “Kho, the Genesis of a Revolt”         |

**Fonte:** *World Press Photo* adaptado pela autora (2020)

Por mais que os temas abordados, em sua maioria, sejam de assuntos conflituosos, tristes ou difíceis concernentes aos sujeitos, a abordagem de problemas sociais, de saúde ou de política é desenvolvida a partir do acento da vida cotidiana de uma pessoa ou determinadas pessoas (que não são famosas ou reconhecíveis num primeiro momento). Oferece-nos, assim, narrativas que expõem as diversas facetas do acontecimento a partir de situações da ordem do comum interligadas e reconhecidas no espaço do observador. São espaços os quais provavelmente poderíamos ocupar.

#### 4.2 Recorte do Corpus e Procedimentos para Análise

Num momento antecessor à escolha destas matrizes de análise, em um primeiro passo, fora realizado um levantamento de todas as imagens cujo referente humano se encontra em estado de espírito ou em atividade absorta, na categoria *projetos de longo prazo*. Além de identificarmos o predomínio do elemento humano, também são consideráveis - num exame que assume a função de observação para além do fator humano em cena - as imagens de vazio de paisagens e ambientes para a compreensão do fenômeno de absorção sobre o qual o estudo concerne<sup>34</sup>. Ambos os aspectos - referente humano e cenário - envolvem um estado de atenção, sendo este estado um dos moldes do regime absortivo e, que, por sua vez, também está intimamente relacionado à ideia de atenção do observador.

É válido que há imagens de paisagens absortivas, assim como outros motivos visuais absorventes. Contudo, dentro do escopo deste estudo, o sujeito humano presente no acontecimento capturado demarca uma oportuna função na dramatização, uma vez que nas expressões faciais os sinais naturais dos espíritos são emanados. E é este rosto que está atado ao *pathos* da condição humana (SCRUTON, 2015), ao modo particular como o sujeito sofre ou compadece (ARISTÓTELES, 335 a.C. e 323 a.C). Além disso, os assuntos envolvendo ação e *pathos* humano nos endereçam mais prontamente a uma participação

---

<sup>34</sup> Sob à luz desse tipo de imagem absortiva, temos uma discussão mais ampla cuja preocupação compreende a relação do sujeito que está em estado de absorção, localizado em um espaço vazio ou pouco povoado, dentro do contexto da cobertura do isolamento causado pela pandemia do COVID-19. Vem em: SCHNEIDER, Greice; BENIA, Renata. Imagens de um tempo suspenso: dramaturgia do não-acontecimento nas fotografias contemplativas da pandemia. Revista INTERIN, v. 25, n. 2, jul./dez. 2020. p. 130-151.

sensorial e afetiva, posto que a fisionomia da personagem pode exprimir maior carga emocional da cena (PICADO, 2014).

Mesmo nas fotografias de paisagens podemos identificar o primado da absorção, e nas fotos de vazio também pode existir uma teatralidade. Os estados de ânimo podem ser suscitados, por exemplo, a partir dos estados da natureza, no que tangencia a transformação da paisagem fotográfica em uma paisagem poética, nos direcionando a uma experiência sinestésica. Poder-se-ia dizer que tal transferência ocorre pelo fator de acolhimento (criação de novas imagens) e restituição (memória e transcendência) a partir dos rastros, pistas oferecidas e colhidas nestes cenários (LISSOVSKY, 2011).

Para a análise das imagens, como parâmetro de recorte, consideramos as fotografias cuja figura humana aparece em estado absortivo (atividade ou estado de espírito). Sedimentamos o foco de interesse para este aspecto, pois a fisionomia humana prevalece como um dos grandes motores dramáticos do sofrimento envolvidos nos acontecimentos sobre os quais o fotojornalismo se debruça. Como este estudo está preocupado com as repercussões temporais e dramáticas do acontecimento a partir das imagens absortivas (como estas irão implicar esses fatores e reconfigurá-los), o eixo central se localiza no terreno dos temas mais eloquentes e reconhecíveis na abordagem fotojornalística.

Temos a presença humana no fotojornalismo como aquela que orienta o trajeto de construção de sentido (emocional, sensorial e cognitivo) do observador diante da imagem. E, assim sendo, o rosto como “veículo de subjetividade” é o campo que está entrelaçado ao *pathos* da condição humana e é o lugar do reconhecimento não somente do significado, mas dos estados de espírito do ser e interpessoais (SCRUTON, 2015). Sugere dizer então que as expressões inscritas no rosto humano tem papel de revelar informações sobre o acontecimento, ainda que expresse uma ambiguidade que lhe é intrínseca (idem) e em união ao rosto; os gestos, postura corporal e aparência dos elementos da cena configurarão uma condição de testemunho vicário ao observador, a partir da fisionomia moldada na imagem (PICADO, 2014).

A primeira fase da pesquisa fora concentrada no levantamento quantitativo, leituras e análise preliminar, adicionando ênfase ao aspecto da absorção nas representações e sua

abordagem em relação ao instante. Após essa seleção, as fotografias foram, em um primeiro momento, observadas sob viés quantitativo, a fim de levantar as recorrências, contrastes, tendências: isto é, as mudanças abarcadas na relação com a dimensão temporal, com o instante do evento em que as imagens se ocupam em representar. A seguir, nos direcionamos ao exercício qualitativo e, neste momento, é construída a análise dos casos.

Para este exame, realizamos uma coleta que considerou todas as imagens de todas as categorias existentes, desde o ano do surgimento do concurso (1956) até o vigente ano (2020). Entre todas as imagens premiadas nas diversas categorias, nos últimos 63 anos de concurso foram detectadas 1.017 imagens cujo referente humano estava em estado de absorção<sup>35</sup>.

O impacto dessa abordagem absorativa parece variar por período, mas com potencial incidência a partir dos anos 80. Ao mirarmos o nosso foco para a categoria aqui pretendida à análise (*projetos de longo prazo*), temos 18 projetos premiados (anualmente 3 são premiados), totalizando 533 imagens. Considerando o recorte, nos deparamos com 18 projetos. Dentre estes, 15 levam em conta a temática da absorção. Das imagens presentes nestes 15 projetos, chegamos a um volume final de 97 imagens com sujeitos absorptos em alguma atividade ou em si mesmos (num estado de espírito enigmático, de introspecção ou de imobilidade).

### 4.3 Análise das Imagens

Perante o escopo, e tendo em vista o limite de volume textual que este capítulo de análise pode sustentar, selecionamos uma imagem que cumpre a função de elucidar as questões de cada estratégia elencada anteriormente. Ao analisarmos as imagens, discutimos as respostas possíveis de imagem às categorias levantadas, isto é, o modo como cada imagem se relaciona com o regime de absorção (no campo do sujeito representado e no estado do observador que também pode se tornar absorpto). Logo, os apontamentos nas análises de cada imagem contemplam as propriedades desenvolvidas no capítulo anterior.

---

<sup>35</sup> Ver Apêndices



Para a ampliação deste exame, selecionamos as imagens que apresentam o estado de espírito e atividade absorta, dentro da categoria *projetos de longo prazo*. No que respeita os recortes, apresentamos seis fotografias. Cada fotografia pertence a um ensaio premiado de 2015 a 2020. Levando em consideração que nem todos os 3 ensaios premiados anualmente na categoria exibem fotografias cuja temática é a absorção, na análise privilegiamos uma fotografia habitada num ensaio dos anos referidos. O critério é que as imagens escolhidas apresentem estratégias para programação de efeitos dominantes.

Dentro desse panorama, parece-nos que existem determinadas fotografias que têm as características preponderantes da absorção. Ao longo das bases teóricas e análise quantitativa realizada após a coleta das imagens e tabulação dos dados (tomando como base as propriedades e critérios elegidos e discutidos anteriormente), constatamos - em um olhar qualitativo, mais reflexivo -, seis estratégias capazes de programar um efeito absortivo no que corresponde ao plano da imagem e da espetatorialidade do observador.

Na observação destas fotografias, notamos alguns temas específicos que funcionam como estratégias para programação de efeitos dominantes. Dentro deste panorama, parece-nos que existem determinadas imagens que têm as características preponderantes da absorção, como por exemplo:

1. Reflexão, devaneio e esquecimento (momentos de quietude, calma em que as pessoas parecem estar perdidas em seus pensamentos) (FRIED, 1980), mas também podemos adicionar a essa linha de raciocínio;
2. A temática do sono (que vai apontar para uma espécie de não-ação);
3. Da janela onde o sujeito aparece de costas para o observador (por vezes vai apontar para um extracampo);
4. O ato de espera (podendo exibir expressões de tédio, calma ou agitação);
5. Paisagem (interagindo com a figura humana reduzida em escala, podendo sugerir efeito de vazio e/ou sublimidade);
6. Atividade concentrada (a partir da representação da atenção em um ato).

A partir dessa escolha, observamos nos ensaios presentes na categoria projetos de longo-prazo as imagens cuja temática representa a absorção. Pensando em cada estratégia que se concretiza como veículo absortivo, selecionamos em cada ensaio uma imagem que ilustra tal estratégia absortiva. Esse percurso nos levou às fotografias presentes nos ensaios *Family Love 1993-2014* de Darcy Padilla (2015), *A Life in Death* de Nancy Borowick (2016), Markus Jokela (2017) (não há título para o ensaio), *Ich Bin Waldviertel* de Carla Kogelman (2018), *Beckon Us From Home* de Sarah Blesener (2019) e *Ixil Genocide* de Danielle Volpe (2020).

Nesse horizonte, essas características são pertinentes, uma vez que elas envolvem a faculdade da atenção, nos induzindo ao estado de suspensão, de saltarmos para fora do tempo (CRARY, 2013).

### 4.3.1 Atividade concentrada

**Figura 14 - Fotografias do ensaio *Family Love 1993-2014* que apresentam motivos absortivos**



**Fonte:** Darcy Padilla - World Press Photo (2015)

**Figura 15 - “Lisa se senta com Joanna e George, seus novos pais adotivos. Eles têm fala mansa, gentil e ouvem Elyssa, que não consegue parar de falar e cantar”**



**Fonte:** Darcy Padilla - World Press Photo (2015)

A atividade concentrada é um dos motivos absorventes reconhecíveis. Assim como ocorre com as imagens que representam a introspecção como veículo absorvivo, o envolvimento de atenção concentrada em uma ação pressupõe uma suspensão temporal e espacial (conforme já discutimos em capítulo anterior). Encontra-se no cerne dessa temática a fotografia de Darcy Padilla, presente no seu ensaio *Family Love 1993-2014* premiado em 2015.

As fotografias foram produzidas no período de 1993 a 2013. No decorrer de 21 anos, Darcy Padilla documentou a vida de Julie Baird e sua família, desde os seus 18 anos quando foi encontrada em um hotel com uma criança de 8 anos em seus braços até a sua morte em 2010 (a moça em questão era HIV positiva e tinha um histórico de vício em drogas). Após a morte de Julie, a fotógrafa continuou acompanhando sua vida fotograficamente. Em razão das complicações em casamentos, história de pobreza, AIDS, drogas, conflitos no convívio familiar, sua filha Elyssa fora adotada por um casal. Na esteira dessa problemática, o ensaio, segundo a própria fotógrafa, busca elaborar um registro da história da sua mãe para os filhos de Julie, e para, além disso, fornecer uma visão sobre as questões que giram em torno da doença HIV e dos impactos que conflitos familiares, pobreza e vida desajustada em sociedade podem trazer à tona.

A informação textual contida nas legendas, e principalmente, na descrição, já antecipa a noção de provável dramaticidade presente no ensaio. Ao voltarmos o olhar para a composição, um acento maior para o jogo de luz e sombras, notamos que esse é um ponto marcante e presente em todas as fotografias do ensaio. São fotografias mais escuras, que mostram ambientes mais escuros e uma luz mais direta que incide na face dos retratados, transferindo um tom mais comovente ou misterioso.

Além da iluminação adotada, o ângulo mais fechado em boa parte das imagens - principalmente nesta que examinamos - propõe uma relação mais próxima entre o olhar do espectador e do retratado. Assim, esse registro do sujeito que é predominante na imagem (ao invés do ambiente, por exemplo) revela um grau mais próximo com a cena. E, por outro viés, assim como acontece nas imagens de Caravaggio, o claro-escuro equivalente aqui

tende a aumentar o efeito dos motivos absorventes. A sua função seria “impedir que o olho se desvie, fixando o olhar em certos objetos” (FRIED, 1980, p. 87, tradução nossa)<sup>36</sup>.

Mas, averiguando o modo como os eventos são representados fotograficamente, essa dramaticidade do sofrimento inerente ao acontecimento que é fotografado se torna mais átona a partir de matrizes visuais que rompem, por vezes, a captura de um instante imediato do evento e dos seus índices de reações negativas do sujeito humano na cena (do olhar que encara o observador, da fisionomia humana triste, da presença de corpos mortos, dentre outros componentes gráficos programadores de um efeito dramático).

Observamos a cena através de uma lente que aproxima esses retratados. De certa forma, entendendo a lógica da temática absorativa, essa configuração visual parece contrariar o modelo absorativo. Mas diríamos que a absorção nesta fotografia concorda com a naturalidade do estado de concentração de atenção dos modelos inscritos na imagem. Os sujeitos sabem que são fotografados, muito por causa da consciência de serem acompanhados por um fotógrafo, e, principalmente porque esse registro é feito, muitas vezes, tal como ocorre nesta imagem, a partir de um ângulo mais próximo; não é um ângulo como aquele das paisagens absorativas que guardam certa distância e quase anulação da figura humana e do olhar do observador.

Aqui, a abolição de uma teatralidade (de a imagem se prestar especialmente a um olhar do outro, de os personagens convidarem o olhar do observador, querendo se exhibir a esse) se dá pela falta de troca de olhares entre personagem e observador; pelo efeito de prolongamento de implicação temporal do estado de atividade (da leitura e escuta/visualização da história contada para a criança); pelo olhar atento a tal atividade; e ao fato de estarem alheios ao seu redor. O “modo absorvente”, termo elaborado por Fried (1980, 2008), nesta imagem ocorre pelo viés da impressão de espontaneidade, sobretudo, pelo provável convencimento de um estado de concentração tão intenso dos personagens na atividade desempenhada. É como se esses fossem removidos para outra esfera, e esquecessem que são observados ou que têm suas imagens oferecidas ao observador.

---

<sup>36</sup> “[...] to prevent the eye from straying, by fixing its gaze on certain objects.” (FRIED, 1980, p. 87).

Tal fixidez de olhar que se volta para um objeto outro (que não é um olhar de outra pessoa) confirmada nas expressões fisionômicas dos retratados estabelece-se como um motor para a suspensão temporal e referencial na lida com esta imagem. Sabemos que há um desempenho de uma ação sendo representado, marcado pelo caráter menos pontual desse evento, e pela menor clareza da temporalidade demarcada. A fotografia de Lisa escutando uma leitura de seus pais adotivos está situada no tempo presente, que também é inscrito na configuração visual da maioria das imagens que compõe o ensaio de Padilla. O relacionamento temporal com outras imagens do ensaio, que representam os momentos antecessores e sucessores dos eventos, pode instaurar, nesse sentido, extra-instantes, justamente a partir do ‘tempo decomposto’ pertencentes a essas fotografias (ENTLER, 2007).

Há um estado de concentração tranquila nesta representação do cotidiano que sugere um silêncio através da quietude dos personagens, da luz intimista do quadro, no jogo de claro e escuro, e na atitude do observador que está diante destas figuras concentradas no ato de leitura (FLORES, 2017). O problema da atenção em tal fotografia diz respeito a uma atividade neutra como a da leitura, e essa atenção pode originar uma absorção (NIETZSCHE *apud* CRARY, 2013).

Os sujeitos, por sua vez, são sempre demarcados, seja pelo espaço do dizível, seja pela própria composição que apresenta os elementos informativos como objetos particulares que giram em torno dos próprios sujeitos ou espaço residencial ou externo desses. A simplicidade do sujeito e a da ação entrelaçadas a uma suspensão temporal da atividade representada na cena abrem espaço para um regime mais contemplativo e menos voltado para a acentuação das paixões humanas (PICADO, 2014).

A força motriz por trás dessas imagens não se firma pela predominância de um instante decisivo, daquilo que é extraordinário ou irreversível do evento que reporta o acontecimento apresentado. A composição, o assunto, as legendas e o ponto de vista do fotógrafo confirmam uma disposição para mostrar a tensão entre uma aproximação emocional com essas imagens e o instante indecísivo, sugerido pela absorção dos personagens em cena. As situações difíceis da vida de Julie são apresentadas em fotografias

que prezam pela observação do cotidiano, ao que compete sua perspectiva ordinária, previsível e alargamento temporal.

O grande realce, portanto, é a captação da vida ordinária da predisposição do fotógrafo ao “tecido sensível da existência”, explorando a dimensão sensorial (LINS, 2019) ressaltada de forma mais proeminente a partir da exposição dos ambientes internos, no espaço privado da família que é registrada. No momento em que visualizamos Elyssa sentada no colo de sua mãe adotiva, escutando e visualizando uma história, estamos com acesso ao espaço privado dessas pessoas no qual somos absorvidos a partir do sentimento de familiaridade causado pelo corriqueiro. Convém esclarecer também que a aproximação e o acesso à ‘intimidade’ do cotidiano das casas dos retratados podem insinuar, por outra via, uma ‘teatralidade’ da cena, posto que a feitura da imagem se desenvolva a partir de um ponto de vista sempre muito próximo entre fotógrafo e retratado.

#### 4.3.2 Estado de sono

**Figura 16 - Fotografias do ensaio *A Life in Death* que apresentam motivos absortivos**



**Fonte:** Nancy Borowick - World Press Photo (2016)

**Figura 17 - “Os identificadores de pulseira no pulso esquerdo de Howie incluem avisos de que ele apresenta risco de queda e uma instrução de Não Reanimar”**



**Fonte:** Nancy Borowick - World Press Photo (2016)



A marcação de algumas destas estratégias, em especial, o estado de sono, pode ser observada no retrato de Howie descansando na cama de um hospital, provavelmente prestes a dormir. A imagem faz parte do ensaio *A Life in Death* (2016) da fotógrafa Nancy Borowick. De antemão, o próprio título do ensaio já anuncia ao observador que tais imagens se ocupam de apresentar um contexto difícil, de adversidades e sofrimentos. Contudo, ainda que a sombria qualificação do ensaio nos forneça pistas, e de certa maneira, também antecipe sobre as circunstâncias nas quais as pessoas retratadas parecem viver (pois o objetivo deste ensaio é testemunhar as condições de vida das pessoas envolvidas), a dramatização do acontecimento e instante decisivo do momento são aspectos menos acentuados.

A princípio, as fotografias de Borowick, registradas no período de 2013 a 2015, apresentam os eventos marcados pela elasticidade temporal, a partir de extra-instantes (ENTLER, 2007) que narram o antes (antes do descobrimento da doença pelo casal), o durante (os momentos de crise, ternura e alegria, e desdobramentos da doença), e o depois (após a morte; marcado por fotografias da casa vazia e do enterro) da vida do casal retratado como protagonistas no ensaio. A história testemunhada gira em torno da vida e convivência entre Laurel e Howie que passaram 34 anos sofrendo e tentando superar o câncer juntos. A representação do cotidiano marcado pelo aspecto ordinário e simples do casal exhibe diversos instantes, diferentes graus de emoção (desde momentos serenos até momentos mais dramáticos).

A fotógrafa Borowick diz que sua intenção com esse ensaio é documentar “os capítulos finais de seus pais, a fim de manter sua memória e capturar a essência e força em um momento de provação [...] queria se concentrar no amor deles [...]” (WPP, 2020, on-line). Borowick aborda o surgimento, o transladar, as consequências e a iminência do acontecimento, potencializando as causas, desdobramento e transformações que o evento trouxe, e o que ele revela sobre a família e sua relação.

Na imagem em questão, apresenta-se uma lentidão temporal, e pode-se dizer que quase um pairar fora do tempo, a partir da imobilidade dos corpos e de um cenário onde nada parece acontecer e se mover. As ausências de objetos pessoais que possam identificar ou nos dar pistas sobre Howie e sobre uma atividade em movimento são correspondentes; a

posição estática do sujeito, em estado de sono/descanso, nos fala sobre a exibição de um acontecimento cujo tempo não é pontual, e não recorre à dramatização.

A iluminação, especialmente quando direcionada pela janela, e incidindo sob o personagem nesta fotografia, tende a orientar o olhar do observador para a expressão do rosto humano do sujeito, lançando, assim, um maior enfoque afetivo. Coincide com esse efeito e vetor de olhar a escolha do ângulo mais fechado e centralizado de modo frontal à figura humana. A expressão de Howie é neutra (ele tem os olhos cerrados, parece dormir, estar alheio ao redor) e não faz parte de uma relação de olhar com fotógrafo ou observador. Neste sentido, diríamos que o efeito absoritivo e afastamento da dramatização são evocados, justamente pela ausência do olhar na cena.

A própria composição com plano mais fechado, aliada ao ponto de vista mais aproximado do fotógrafo (elencado também a partir do enquadramento adotado), demarca um convite para que o observador percorra o cenário em certos trajetos. Além da relação das pessoas com o ambiente, a proximidade entre o fotógrafo e a cena revela o nível de absorção dos personagens, já que estes podem se acostumar com a presença, e o efeito de teatralidade e atuação poderá ser reduzido, posto que estes mesmos sujeitos, ao estarem confortáveis com a presença de outro, agem com naturalidade.

A sensação de indeterminação e vazio é motivada também pela ausência de um olhar do retratado diante da câmera. A predominância de um olhar distante e que está fixo em algo, mas para algo que não sabemos, demarca um ‘não-olhar’ - para câmera ou para o observador. Aqui há ausência de um olhar que nos encara, nos impede de identificarmos marcas faciais ou gestos, e, sobretudo, não há uma “perspectiva em abismo”, como indica Picado (2009, 2014), ao falar do espaço no qual “interagem o olhar do espectador e a presença fisionômica na imagem” (p. 287, p. 181). E nesta cena, este tipo de direcionamento do olhar e a ausência gestual condicionam uma baixa dramaticidade pela falta de acesso do observador às expressões fisionômicas e gestuais humanas em cena, bem como nas informações descritas na legenda ou descrição do projeto.

A temporalidade alargada que se liga a um “não-instante”, nas palavras de Lisovsky (2006) ao nos falar sobre a alteridade do instante como consequência do ato de

expectação do fotógrafo, nos indica aqui nesta imagem que o estado de sono nos move para um “vazio do não-instante, este que devém por evacuação, por um esvaziamento” (op. cit., p. 187). Assim, remonta o observador para o aspecto menos pontual do acontecimento. O próprio estado de sono de Howie - ou aparente estado de sono - pressupõe uma suspensão da ação em movimento do ser humano, uma fixidez e imobilidade dos sujeitos. Por representar fixidez e imobilidade do sujeito (a ausência de uma atividade, mas prováveis estados de espírito)<sup>37</sup>, este estado sugere uma não-ação dos personagens. Aqui temos o estado de sono enquanto veículo de absorção<sup>38</sup>, já que este, em sua particularidade, é definido como uma condição de absorção, quase uma atividade de absorção (FRIED, 1980)

Ao observarmos a preponderância de um ambiente externo (universo que não é aquele domiciliar do sujeito), notamos que essa construção não nos exhibe objetos pessoais, por exemplo, gerando uma atmosfera de vazio e sensação de pausa, já que não temos a acesso à dimensão pessoal do homem; sabemos que está no hospital. Por outro lado, a legenda expande a significação e nos indica as causas de certos objetos estarem incluídos no retratado, como por exemplo, as pulseiras identificadoras que sinalizam um quadro de risco iminente. As sensações de vazio e daquilo que não acontece passam a ser manifestadas a partir do ambiente cuja presença de Howie é estática, sem qualquer interação humana, e a partir do menor volume de objetos no ambiente e da iluminação bastante clara.

Não obstante, a própria condição absorativa dos personagens na imagem pode converter o leitor para o mesmo estado. O observador não está implicado na imagem a partir do aspecto fisionômico do personagem, mas pela atmosfera da imagem que beira o silêncio (pois nada parece ocorrer ou mover-se) que aciona curiosidade a partir daquilo que falta e da provável estranheza que sentimos no ato de ver. E deste modo, o observador passa a ser inserido em cena, e absorvido. Tal absorção não é tão somente desencadeada a

---

<sup>37</sup> Das 66 imagens que representam fixidez e imobilidade do sujeito (a ausência de uma atividade, mas prováveis estados de espírito), 46 não contém, especialmente, em maior recorrência, nas imagens de Jokela, Melnikov e Carla Kogelman.

<sup>38</sup> É preciso lembrar que existe uma diferença fulcral entre estados de sono, na medida em que existe um limiar entre o sono e o estado que antecede ou sucede o sono. Se em Jokela temos a representação do sono, em outros projetos, como o de Melnikov não há a representação do sono em si, mas do estado que o antecede. Ver em: < <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2017/28786/12/2017-Valery-Melnikov-LTP1-LY> >.

partir da lacuna existente, mas pelo plano mais aproximado - privilegiando mais o sujeito do que o ambiente - que se torna um condutor do nosso olhar, responsável por governar o nosso olhar para a face de Howie, e depois, para os outros elementos do quadro.

Outro fator significativo neste aspecto é que há uma desdramatização a partir da incerteza sobre a emoção presente em cena. Não nos deparamos com um sofrimento ou infortúnio expressos de forma dramática. Mas por outro lado, esse mesmo enigma que pode suspender a nossa atenção pode gerar um tom de mistério e suspense<sup>39</sup>. A presença de uma possível dramaticidade também será compreendida a partir do contexto das imagens, a partir do cotidiano que está sendo representado; nesta imagem de Borowick, visualizamos um homem que passa por uma situação de adversidade (ele está em um hospital, está mal de saúde, em uma circunstância adversa), dentro de um contexto difícil, tendo em vista que ele convive com o câncer.<sup>40</sup>

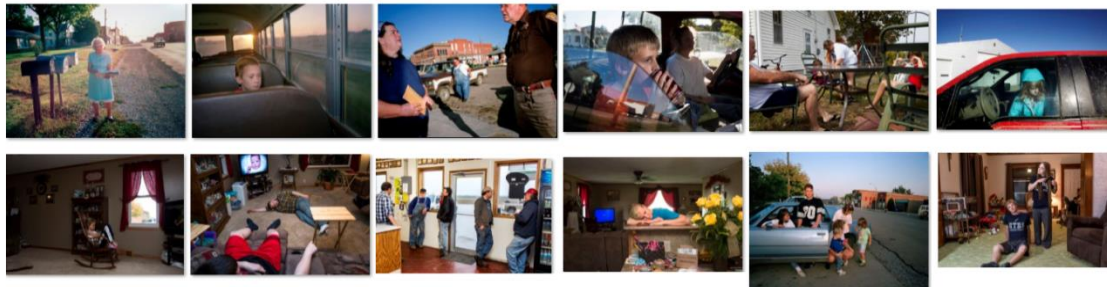
---

<sup>39</sup> Nós somos habituados a sentir medo e repulsa daquilo que não conhecemos e que não temos controle, então. Em comum relação com o anonimato, se considerarmos também a iluminação proposta na composição, esse acento se torna mais notável.

<sup>40</sup> Por outro lado, é possível observamos um estado de suspensão dos sujeitos representados na imagem de Daniele Volpe <<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2020/39635/21/Daniele-Volpe-LTP-UAD>>, onde não verificamos os olhares dos sujeitos em contato conosco, temos a demarcação de uma atividade concentrada. Nessa imagem, a devoção das pessoas no ato da reunião evangélica em comemoração às vítimas do massacre numa vila em Cotzál, tende a sugerir igualmente uma indeterminação dessas pessoas, e baixa dramaticidade, já que não reconhecemos prontamente quais sentimentos estão sendo manifestados nessas pessoas, pois estas estão em um exercício de concentração de modo a desempenharem a mesma atividade, por um gesto automático a partir dos protocolos envolvidos no ato da reza da reunião, provavelmente.

### 4.3.3 Introspecção

**Figura 18 - Fotografias do ensaio de Jokela (sem título) que apresentam motivos absortivos**



**Figura 19 - "01 setembro, 1992 Matt Schardt pega o ônibus escolar de sua fazenda para a Table Rock School. A escola foi fechada em 2016"**



**Fonte:** Markus Jokela - World Press Photo (2017)

A narrativa visual de Jokela<sup>41</sup> retrata a vida cotidiana de uma pequena população rural. De acordo com o fotógrafo, a proposta de suas imagens é mostrar ao observador a vida mundana das pessoas de um local pouco povoado chamado Table Rock, nos EUA. As imagens foram registradas ao longo dos últimos 16 anos, com idas e vindas das visitas do fotógrafo. Com uma atmosfera familiar, o efeito despertado é próximo ao cotidiano e ao corriqueiro, atravessando as cenas domésticas comuns dos personagens. Diferentemente dos ensaios anteriores premiados, estas imagens se preocupam em documentar a vida das mesmas pessoas durante gerações, no espaço temporal de 16 anos. Deste modo, nas imagens de Jokela conheceremos Kelly Freeman aos 3 meses, no colo de sua avó, e depois nos depararemos com ela aos 21 anos, 3 dias antes de seu casamento. Outro exemplo apresentado é Peyton Schaardt, retratado aos 4 meses antes da morte de sua mãe, e 4 anos depois, sentada, sozinha em uma sala, assistindo TV. Acompanhamos, neste sentido, o crescimento geracional destas famílias, sob a ótica de seus cotidianos banais e serenos.

Além da representação do corriqueiro e dos momentos plácidos, os temas da espera e lentidão também são frequentes nas imagens de Jokela. É essa saliência do tema da espera que condiciona a possibilidade de um regime absortivo nestas imagens. Contudo, diferentemente do que ocorre na representação da espera em Volpe, quando tomamos contato visual com Matt Schaardt sentado no ônibus, num momento introspectivo, no ínterim colégio-casa, notamos que a estratégia que desencadeia a absorção é, primordialmente, a temática da introspecção, de uma atenção concentrada ou devaneio, a partir da fisionomia contemplativa. Revela-se aqui não o desfecho, o momento extraordinário, atroz, intolerável ou a atividade em duração, mas a incerteza sobre o acontecimento e ausência da ação.

Existe um momento que não é extraordinário e decisivo, isto é, aquilo que se poderia chamar de um instante indecisivo que pressupõe uma relação imaginativa de leitura do espectador. O instante do tempo não é apresentado como pontual, oriundo da captação imediata do presente do evento, mas de tempo indeterminado. Dentro do aspecto enigmático e lacunar desta representação, a tendência do olhar é preencher as lacunas,

---

<sup>41</sup> Ver em: <<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2017/28784/26/2017-Markus-Jokela-LTP3-VAD>>

transformando e redimensionando a duração e o tempo no ato imaginativo. A ênfase recai na possibilidade de durações elaboradas imaginativamente, de outros instantes (ARNALDO, 2012) que são criados a partir da abertura do olhar.

Quando não sabemos para onde a atenção de Matt é dirigida e, sobretudo, qual é o acontecimento principal, adentramos no exercício da imaginação que exerce uma função de preenchimento, criando novas imagens, desdobrando o quadro. Ainda que pese o fato de Matt ser apresentado ao espectador como alguém identificável (a partir da inscrição de seus nomes nas legendas, bem como na própria descrição do projeto, uma vez que, na maioria dos casos, os fotógrafos se dedicaram aos registros de um mesmo grupo de pessoas durante vários anos), ainda reina uma ausência de determinação do tempo e do acontecimento sobre o qual o menino está imerso. Num primeiro momento, não é possível ter acesso aos contextos temporais e referenciais do acontecimento ao olharmos essa imagem, e num segundo momento, não acessamos a emoção que estaria vinculada ao menino e o evento situado.

Desenrola-se aqui um realce menos dramático da representação, sendo este operado sob 3 perspectivas: 1. Não há poses ou encenação explícita do personagem; 2. O olhar distante do menino, um não-olhar para o observador e fotógrafo, mas para o exterior, impede que o olhar do observador permaneça concentrado na face deste personagem; 3. A provável irrepresentabilidade de informação sobre o estado de espírito do menino implica na quase ausência de uma dramaticidade, já que essa dramaticidade pode ser evocada sob outros aspectos para além do corpo e rosto humano. Neste caso particular, a baixa dramaticidade é despertada não somente pelo fato de o personagem não olhar para câmera, mas também pelo próprio contexto situado, a partir do cotidiano sereno e ameno dos indivíduos, e pela naturalidade proveniente da presença familiar do fotógrafo que garante intimidade e espontaneidade.

Esta presença implícita do fotógrafo, como ocorre no registro de Matt, nos fala sobre o regime de expectativa. O contexto de leitura do observador, o personagem da cena e a espera do fotógrafo conferem sentido à imagem, e são estes fatores responsáveis pelas diferenças de representações temporais da cena, e é “a partir dessas diferenças na expectativa, como devir do instante na duração, que a imagem ganha forma”

(LISSOVSKY, 2008, p. 59). O instante em que vemos Matte introspectivo, olhando para o extraquadro, é o instante proveniente de uma duração de espera do fotógrafo, de modo que a atitude ativa na duração do evento (Jokela parece não se preocupar em captar uma duração curta dentro de um presente imediato) sugere uma latitude larga do tempo<sup>42</sup>.

Neste ato de registro, a espera de Jokela para captar o momento introspectivo do menino se contrapõe a um “amadurecimento” do instante, como lembra Lissovsky (2008). Este ato “implica um certo movimento no âmbito da espera. A alteridade do instante - o não-instante - supõe um “pôr-se fora” do próprio fotógrafo” (op. cit., p. 187) que pretende captar o sentimento de introspecção de Matt. Tal sentimento está relacionado a uma temporalidade alargada e de duração lenta, ou seja, o domínio e registro da mudança temporal nesta imagem e em outras do ensaio de Jokela não equivalem a um instante decisivo, derivado de um acaso.

No horizonte dessa imagem, demarca-se um afastamento da dramaticidade dos acontecimentos representados, bem como as incertezas que estão sendo representadas nas ações, nos elementos (objetos pessoais) e na fisionomia. A fixidez da representação reforça a indeterminabilidade da ação, “fazendo com que este desdobramento se suspenda na sua efetiva consumação, mantendo-se permanentemente posto num horizonte de possibilidades apenas considerável” (PICADO, 2014, p. 96). Sob este relevo, o caráter lacunar e enigmático dessas imagens se vale pela incerteza que temos de qual sentimento estaria envolvido no personagem e de qual ou quais ações estes personagens estariam desempenhados ou se estaria desempenhando. O que sabemos é que não se trata de uma expressão que reage ou algo atroz, cruel e intolerável.

Diríamos que a iluminação que perpassa pelas janelas e as formas geométricas delas contribuíram para a existência desse acento dramático da cena, embora estes elementos isoladamente não garantam o completo efeito de dramaticidade, já que falamos aqui da

---

<sup>42</sup> Por latitude, entende-se a temporalidade do expectante durante a pose do personagem, para além do tempo que é sugerido pela pose e gestos do sujeito em cena ou tempo de produção da imagem. (Lissovsky, 2008). Um exemplo que se iguala ao ato de expectativa feito por Jokela é o ato de captura de Sebastião Salgado. A espera deste fotógrafo parte da aproximação e do acompanhamento dos fenômenos ligados ao acontecimento até o seu ápice ou grande momento. Seria uma expectativa mais calcada na demora temporal e menos em repetições aceleradas.



representação e relação com todas as matrizes da composição visual. Ocorre também que, pelo fato de não haver desfecho especificado ou descrições claras sobre o acontecimento que circunda o menino Matt, surge aqui o ar de mistério. Esse ar de mistério é ligado a uma atmosfera silenciosa, a partir da abolição da figura do observador e fotógrafo mediante a percepção de que Matt não concentra a sua atenção ao fato de estar sendo registrado (o personagem tem consciência, mas em um estado de familiarização com o fotógrafo<sup>43</sup>, o referente absorve-se em si mesmo e ignora qualquer ato de encenação ou disfarce).

Ao deixar de notar a presença de um fotógrafo ou um observador, o personagem alcança um grau de atenção tal que o permite estar absorto, suspenso em cena. Matt parece encenar uma espontaneidade, já que há a consciência da presença do fotógrafo no ambiente (em razão do plano aproximado e do espaço que é pouco ocupado). Se pensarmos que essa aparente falta de influência do fotógrafo e a abolição de uma encenação abrem margens para um ato solitário do personagem, temos a ideia de um efeito voyeurístico como agente ficcional. Impera o princípio de que não há um regime teatral (uma dramatização, conforme citamos), mas reside aquilo que o Michael Fried (1988) define como ‘antiteatralidade’, uma espécie de antídoto da ‘teatralidade’, que é desempenhada pelo afastamento e não consideração do artista na cena; no sentido de que este sujeito teria o seu papel influenciador na cena, ou em outro viés, pelo efeito de inconsciência do personagem a respeito da presença de um espectador que o visualiza.

Em torno deste efeito, a absorção do personagem reflete-se no estado de espírito do observador; ao mesmo tempo em que nos tornamos observadores invisíveis, podemos ser absorvidos nesta cena, nos igualando e sendo recíprocos à emoção humana representada. O apagamento desta ‘teatralidade’, portanto, deriva do estado de espírito absortivo presente na cena, à medida que esta absorção da personagem “tem o efeito de deixá-la inconsciente da presença do espectador, como se a cortina de prosclênio desse teatro nunca tivesse sido levantada” (ELDERFIELD, 1992, p. 40 *apud* SARTUZI, 2019, p. 262).

---

<sup>43</sup> A temporalidade alargada da produção do ensaio fotográfico permite uma aproximação mais habituada entre fotógrafo e fotografado. É comum, por exemplo, em ensaios como “A Life in Death” de Nancy Borowick (cujos registros foram feitos no espaço de 3 anos - 2013 a 2015), a relação entre fotógrafo e fotografado ser parental. Neste caso em específico, Nancy acompanha e documenta fotograficamente os anos de seus pais que lutam contra o câncer (desde a descoberta do diagnóstico até a morte destes).

Atravessando essa questão, é oportuno lembrar que o estado de absorção - espírito e ação - não afasta a possibilidade de existir sofrimento de maneira teatral na cena. Além disso, nem sempre a percepção do sofrimento pode ser qualificada como sentimento negativo, tendo em vista que o compadecimento com o sofrimento também pode ser sereno: nem sempre essas imagens serão símbolos indutores de lágrimas (ZARZYCKA, 2013).

Ao visualizarmos essa imagem, concentrando o interesse para a ação do personagem, não descobrimos detalhes iconográficos como gestos corporais, faciais e objetos na cena que nos revelam o passado ou a iminência de um ação, e qual seria esta ação; apenas sabemos que Matt está em um ônibus que o leva ao colégio. Neste caso, há a ausência de uma ação ou desdobramento desta, em razão do caráter imóvel do personagem. Não é demonstrada, portanto, uma atividade em curso, mas um menino parado, introspectivo, sem executar qualquer ação ou sem fornecer pistas precisas sobre tal ação.

Do mesmo modo que Matt se encontra numa posição tranqüila, tanto no campo da ação corporal quanto da gestualidade e fisionomia, onde nada parece ocorrer ao redor. Há uma distância da dramaticidade no ato de leitura no qual o observador tende a visualizar de modo mais plácido, tal qual a emoção do personagem sugere refletir.

Se os sujeitos e o próprio cenário vazio sugerem uma lentidão ou imobilidade, o contrato de leitura do observador se inserirá em um ritmo igualmente lento a partir da tentativa de adicionar uma duração e temporalidade a essa representação, se perguntando qual seria o acontecimento envolto e suas pistas. Pelas imprecisões do tempo, do objeto ou pensamento, que atraem a atenção do personagem retratado, temos o protagonismo do silêncio, do vazio, da quietude (aspectos estes imbricados no instante indecisivo, pontuados por Schneider (2020)).

Não se exhibe uma ação: Matt não realiza uma atividade em movimento, apenas parece estar passando o tempo com seus pensamentos, em um estado introspectivo. A introspecção e a expressão contemplativa são os pontos basilares para o efeito absortivo aqui. Fundamenta-se a partir da posição, do rosto inclinado com o olhar distante, sugerindo estar alienado ao seu redor. Tais fixidez e imobilidade das cenas tendem a sugerir uma

atmosfera silenciosa (ENTLER, 2005) com abertura para o imaginário, e que antagoniza uma suposta teatralidade.

Neste modo de compreensão, erguemos a ideia de uma fotografia silenciosa nas percepções levantadas por Flores (2017)<sup>44</sup> ao explicarmos a sensação de silêncio na imagem estática como o efeito originado a partir da “quietude das personagens, seja no vazio do ambiente, na luz intimista que banha o quadro ou no jogo escuro e claridade, na distribuição dos elementos no quadro, na atitude do espectador diante daquelas figuras mudas, introspectivas” (p. 42). Perante este pressuposto, a técnica utilizada por Jokela, e o próprio assunto da imagem (Matt sentado, parado, sozinho, pensativo, em um ônibus aparentemente vazio), sugere este silêncio. Além disto, a ambientação do cenário que privilegia um espaço interno, pouco ocupado, com predominância do elemento humano, atraindo o vetor do olhar para as janelas permeadas pela luz e com o acento das formas geométricas, conduz o observador a um olhar pouco escapatório, pela ausência de elementos informativos (a exemplo de objetos) na cena. Reitera-se, então, a sensação de silêncio, propondo ao leitor um ritmo de leitura mais ameno, atento e contemplativo.

Faz-se conveniente que adicionemos a este pensamento a noção de absorção como um dos motores para o gerenciamento desse silêncio da obra, tal como é localizado na imagem de Jokela (seja pelos espaços vazios, pouco povoados, fisionomia enigmática do sujeito em um estado de imobilidade e não-ação ou introspecção e atenção profunda em alguma atividade). Nas ideias de Flores (2017), essa maneira de representação (de figuras introspectivas e solitárias) pode produzir um efeito de silêncio cujo poder é o de nos convidar a participar da cena, a partir de um exercício meditativo. Convida-se o espectador à consciência deste silêncio do personagem, causando não somente um estar na cena, mas um recolhimento na cena, se absorvendo nela. Assim dizendo, “para prestar atenção [...], é também preciso parar por uns instantes e aquietar-se” (2017, p. 42).

---

<sup>44</sup> Partindo de autores do campo filosófico, a autora elabora um estudo preocupado com a análise dos efeitos de silêncio e de vazio encarnados nas pinturas de Hopper. Apresenta-se a noção de que algumas imagens podem ser extremamente barulhentas, enquanto outras podem parecer absurdamente mudas (quando nossa visão é transportada para imagens cuja atmosfera é silenciosa), por exemplo. A autora, além disso, elabora a reflexão sobre a importância deste silêncio na cultura visual diante do ruído ensurdecedor e a perda da capacidade de linguagem: o silêncio, portanto, como um antídoto para o mundo moderno, turbulento e desatento às imagens. Ver em: FLORES, Maria. A voz do silêncio na arte de Edward Hopper. Ou a modernidade desencantada. Modos - Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n. 2, p. 29-46, maio 2017.

O ato de recolhimento a partir da atmosfera silenciosa é endereçado justamente pelo caráter lacuna da imagem, daquilo que nos falta em termos referenciais e temporais do acontecimento. Ao vermos o estado de espírito representado de Matt e procurarmos os aspectos identitários do acontecimento, destravamos uma abertura imaginativa que deseja preencher a falta de elementos na imagem, criando novas imagens e outros tempos. A ausência da determinação de tempo e referência específicos nos leva a [...] minar os rastros de acontecimentos minúsculos, porém decisivos: ou seja, abertos sobre infinitos campos de possibilidades [...] chave de uma sempre nova busca do tempo perdido. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 37). Essa pausa e a quietude com fins de reconfiguração visual daquilo que falta, das lacunas, tendem a favorecer essa sensação de indeterminação, de lentidão da duração, e de nos absorver nesta imagem.

#### 4.3.4 Paisagem

**Figura 20 - Fotografias do ensaio *Ich Bin Waldviertel* que apresentam motivos absortivos**



**Figura 21 - “Hannah e Alena colhem frutas”**



**Fonte:** Carla Kogelman - World Press Photo (2018)

Carla Kogelman mobiliza em suas imagens do ensaio *Ich Bin Waldviertel* a atmosfera do corriqueiro e do familiar, sobretudo quando sua temática principal gira em torno da relação entre duas irmãs que vivem em uma zona rural de cerca de 170 habitantes; Hannah e Alena. O foco do ensaio incide justamente sobre as duas, a partir da captura do desenvolvimento entre elas pela fotógrafa durante sete anos, com idas e retornos durante algumas semanas no verão, anualmente. Nessas imagens, acompanhamos o crescimento das duas irmãs representado pelos retratos produzidos. É difícil imaginar a aparição de fotografias que representem circunstâncias sofridas ou difíceis da vida das duas irmãs ou que as atinjam direta ou indiretamente. Ainda que houvesse essa exibição através das fotografias, um primado da absorção não seria abolido (como já ressaltamos em capítulo anterior).

Duas razões esclarecem o afastamento da dramatização. A primeira se deve à própria proposta do ensaio, do ponto de vista do fotógrafo e contrato de registro. A segunda diz respeito à captura de uma provável naturalidade do assunto (se o assunto se expõe dramático, existe uma maior probabilidade de ser dramático); no caso desse ensaio em específico, o contato feito é com uma rotina despreocupada, na qual as duas crianças nadam, brincam ao ar livre e se entretêm com jogos dentro de suas casas (WPP, 2020). A ênfase em uma atmosfera serena e contemplativa, longe da dramatização, e, antes disso, da exploração de um contexto negativo, é acompanhada por um efeito de indeterminação temporal.

Para além do assunto do motivo registrado (de um “bom” cotidiano, nos termos explorados por Fried (2008) a partir dos apontamentos de Heidegger), outro aspecto que move o efeito de desdramatização é a própria composição, em relação às escolhas plásticas. Consideramos, neste caso particular da fotografia posta em análise, a iluminação e o ângulo da cena. As consequências dessas duas escolhas introduzem o efeito absortivo a partir da representação de um dia claro (a fotografia é igualmente bem iluminada) e bonito representado por uma paisagem pitoresca – daquilo que é reconhecível e que parte para sublimidade –, e pelo distanciamento da figura do retratado.

Há um efeito de sinceridade e/ou naturalidade a partir do afastamento de uma dramatização ou de uma teatralidade, despertado, por exemplo, a partir do ângulo mais

aberto da fotografia. O ângulo adotado exhibe um ponto de vista mais distanciado entre fotógrafo e retratado, entre retratado e observador. Aqui, não se vê os detalhes do evento, da ação dos personagens, mas vemos aquilo que é descrito em sua superfície e pelas pistas: a legenda que especifica que as meninas colhem frutas; a figura das folhas de uma árvore numa perspectiva mais próxima aos nossos olhos; e o ambiente externo vasto que se sobressai à figura humana.

Essa distância física no plano da imagem, que é guardada para o olhar do espectador e do fotógrafo para a cena, pode nos impulsionar ao não reconhecimento da ação ou estado de espírito do modelo, a não interagirmos com o olhar dele (o olhar distante e fixo em algo que não mira o fotógrafo e observador), e, por consequência, abre duas vias de agenciamento de leitura: 1. a busca de um significado concreto das atitudes do retratado diante do contexto registrado; 2. o não sermos impactados por uma reação negativa em questão de uma leitura da expressividade no rosto humano retratado.

A não-interação / reciprocidade entre olhares (retratado e observador), além de ser guiada pelo ângulo configurado na imagem, é também articulada pela representação da própria fisionomia do personagem e da pose. Barthes (1990) definia a pose como um dos elementos responsáveis pela mensagem conotativa da fotografia, e que, na perspectiva do *punctum* e *studium* da imagem, era o agente que fomentava um acento na teatralidade da cena. Na imagem de Hannah e Alena ocorre o contrário: não há pose que sinalize uma provável encenação.

O que ocorre é uma representação de uma fixidez e imobilidade das personagens que parecem não realizar uma ação física em percurso. Diante daquilo que pensa Fried sobre antiteatralidade, essa ruptura da encenação a partir da anulação da pose, fundaria um efeito absortivo. Mas, por outro lado, a pose, quando realizada e/ou motivada, também pode ser antiteatral, ainda que o ângulo do rosto fosse captado frontalmente, se a absorção do sujeito representado tivesse sido destravada a partir de um motivo outro (trabalhos como os de Rineke Dijkstra põem em suspensão esse paradigma da pose quando o ato fotográfico das expressões de seus modelos resulta após o genuíno relaxamento e concentração desses).

A principal razão para uma naturalidade aqui é o período alargado de tempo de contato entre fotógrafo e retratados, para além do ponto de vista distanciado. Isso alinhado ao valor estético que a imagem carrega (a sublimidade despertada pela apresentação da paisagem pitoresca) e ao esquecimento ou inconsciência das meninas de que fazem parte de uma imagem ou que têm um observador em proximidade, aponta para a absorção da cena, e, por conseguinte, daquele que visualiza.

Para além do ponto de vista que distanciou o olhar do retratado do observador, detecta-se também a sublimidade da paisagem na cena. Na fotografia de Kogelman não lidamos com paisagem vazia ou que apresenta vestígios, mas percebemos um aspecto proeminente desse tipo de representação que se traduz na visualização do elemento humano em menor escala, com distanciamento. A preponderância do ambiente externo, unida ao distanciamento e à menor escala da figura humana, abre espaço para um menor enfoque afetivo (no sentido dramático), já que a fisionomia humana não é enfatizada, mas, sim, a imensidão do ambiente que acolhe as duas irmãs.

Como não há ênfase em elementos informativos sobre as duas personagens nem exibição da fisionomia ou do olhar, conclui-se que, no lugar de uma significação dramática com enfoque afetivo no sujeito humano, introduz-se a relação absorviva potencializada pela vetorialização do olhar a partir do ângulo adotado que nos induz a percorrer pela paisagem. A noção de sublimidade é conveniente aqui porque indica em sua essência a suspensão temporal e referencial que esta fotografia manifesta. Transcendendo a figura do sujeito (pela exibição menos expressiva em cena, como elemento pouco distribuído e visto de longe), sobrepondo a paisagem, emerge uma relação menos íntima com o sujeito da cena - assim como o contexto. É nesse agenciamento de leitura que se inscreve uma relação sublime, à medida que nasce no observador um sentimento de admiração, reverência e impotência à vastidão registrada (DANTO, 2015), e por consequência, ele se entrega espiritualmente e é fisgado sensivelmente (com sinceridade) ao motivo visual (SCHILLER, 1792-1802).

A contiguidade física que tal fotografia estabelece endereça a um pôr-se fora da cena, se consideramos que a captação do evento acontece fora do ambiente interno (particular das meninas). A força atuante provém mais da natureza que as cerca do que da



intimidade do lar. Se ocorre uma imersão, participação do observador à cena, não é por razão de uma familiaridade e reconhecimento do espaço privado que identifique as duas irmãs, mas pelo aspecto do enigma e de certa indução de um olhar curioso que percorre toda a cena. A relação entre absorção e olhar aqui é pautada, portanto, pela sensação de vastidão e proeminência do ambiente em grau de transcendência (de sublimidade) diante de um acontecimento que é pouco manifesto visualmente na imagem.

Em todo o ensaio lidamos com imagens cujo acento corresponde a um tom contemplativo, seja pelas imagens de crianças em atividades plácidas, seja pela captura de momentos no quais a introspecção junta a uma expressão de efeito sereno se faz presente. Elkins (2001) e Scruton (2015) - em contextos diferentes, mas que correspondem à representação imagética - refletem que a aproximação e a contemplação na recepção prevalecem, especialmente, a partir do assunto aludido na imagem, para além do que se expõe na superfície e arranjo composicional. Ou seja: primeiro, vem o contexto de leitura, - o reconhecimento sógnico - depois, a compreensão da mensagem plástica.

Embora esse reconhecimento se dê pelos elementos dizíveis do ensaio (legenda, descrição do projeto e próprio título), é possível dizer ainda que esses momentos tendem a não significar um grande acontecimento ou um momento decisivo de um acontecimento, mas põem em suspensão a sensação de indeterminabilidade temporal. Na lida com as legendas que acompanham as fotografias, temos a noção do ano em que se passa um evento e de quem são os sujeitos (são determinados em boa parte do ensaio, assim como nesta foto em particular), mas não temos a completude de uma temporalidade sinalizadora do evento situado. Restringindo o foco para a fotografia em questão - Hannah e Alena colhendo frutas - percebemos que não se trata de uma imagem tão assertiva do ponto de vista da temporalidade.

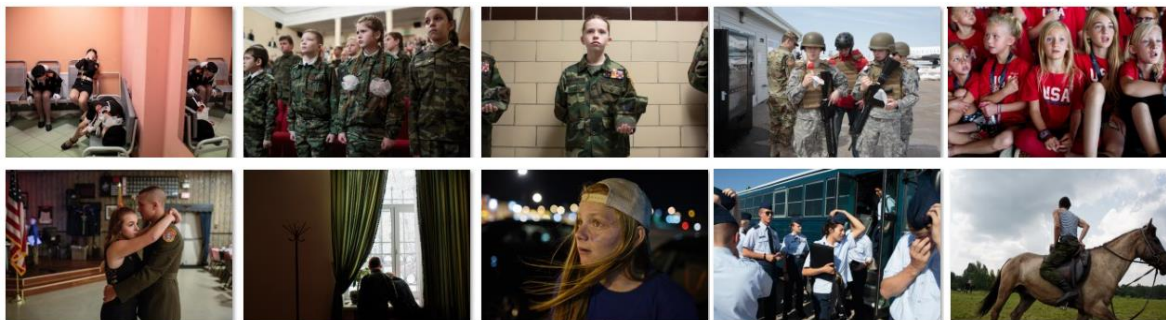
Perante tais constatações levantadas, cabe pensar que existe uma desaceleração temporal e afastamento da intimidade. A apresentação de um tempo menos pontual, de um tempo que não é indicado, que é incerto, sugere uma espécie de não-evento. As indicações fornecidas pela descrição do projeto e legenda compõem um quadro mais esclarecedor da informação sobre o evento. Por outro lado, em comum acordo com Lisovsky (2008), situa-se a expectativa como responsável pelo devir do instante e pelo entendimento temporal da

imagem, conferindo, então, sentido à imagem a partir da espera do fotógrafo e do tempo de leitura do observador.

A pouca clareza dos rostos, da fisionomia humana e das atividades dos personagens dirige o nosso olhar à procura dos rastros do evento do acontecimento. Tal abertura de campos de possibilidades (DIDI-HUBERMAN, 2018) opera, nesta imagem analisada, a partir da atmosfera plácida e sublime evocada. Tudo isso configurará visualmente uma sensação de lentidão da duração e atenção, a partir do preenchimento de lacunas, do sentimento do sublime, que por sua vez, nos levará à absorção diante desta imagem.

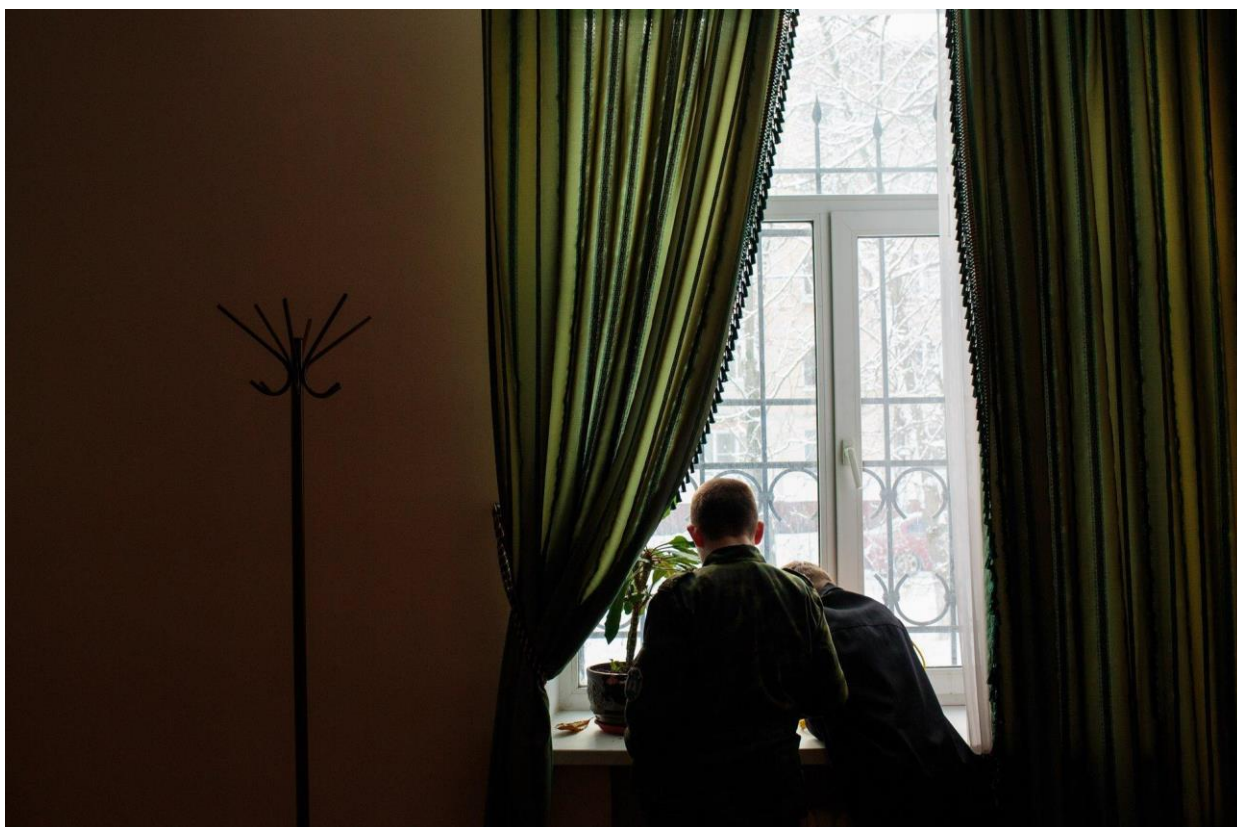
#### 4.3.5 Figura de costas

**Figura 22 - Fotografias do ensaio *Beckon Us From Home* que apresentam motivos absortivos.**



**Fonte:** Sarah Blesener - World Press Photo (2019)

**Figura 23 - "Alunos da Escola nº 18 em Sergiyev Posad, Rússia, esperam nos bastidores de um teatro local, durante um show para pessoas da cidade, com o objetivo de promover seu programa de cadetes"**



**Fonte:** Sarah Blesener - World Press Photo (2019)

A imagem de Sarah Blesener demarca aproximações com o efeito absortivo em Borowick. Por uma base similar, existe a ausência do olhar, da figura que não posa ou mira o fotógrafo e o observador, de sujeitos que não retribuem um olhar. Contudo, aqui há uma estratégia outra que impulsiona o efeito absortivo (quer seja do personagem quer do observador que lê a imagem): as figuras que estão de costas e a janela consideradas aqui como veículos absortivos.

De abril de 2016 a 17 de novembro de 2018 (2 anos de duração), a fotógrafa Sarah Blesener se ocupou dos registros de jovens nos EUA e Rússia que faziam parte do programa “Educação patriótica dos cidadãos russos” com fins de formação ideológica, religiosa e preparatória para guerra. O seu ensaio é intitulado como *Beckon Us From Home*. A fotógrafa visitou dez programas para jovens nos EUA, e escolas e acampamentos militares na Rússia. Descreve-se que a intenção de Blesener com essas imagens é refletir e fomentar o exame de como esses jovens e suas vidas podem ser cruciais para as ideias que surgirão nas gerações futuras, e quais as respostas e reações provindas deles dentro da sociedade contemporânea da qual fazem parte.

Isso posto, toda a série, incluindo a imagem em destaque, não enfatiza o presente imediato do acontecimento ou um instante que é decisivo, mas alarga a temporalidade, como é exemplar na imagem destes dois alunos que estão em estado de espera nos bastidores de um teatro (conforme a legenda nos orienta). É um tempo, portanto, menos pontual. E essa captura de um pré-evento move a imaginação e absorve o leitor na imagem, à medida que realiza conexões com o possível acontecimento principal.

A fixidez e a imobilidade no campo da ação dos personagens, por sua vez, assumem o papel de desacelerar a leitura do observador. Desta vez, não pelo estado de alguma ação que pressupõe demora ou suspensão do tempo, mas pela ação que é incognoscível. O que não está ao alcance da compreensão no ato de leitura é justamente este estado que subscreve os sujeitos em cena (seja de espírito ou atividade; não sabemos com exatidão o que eles desempenham naquele instante). A não-ação destes personagens elabora, nesse sentido, um chamado à absorção, à imersão no quadro, em razão da tentativa de cobrirmos essa lacuna e redimensionarmos a ausência através da criação de novas imagens. Não é somente a ação que se torna irreconhecível, mas a própria atmosfera dos personagens.

Nesta imagem, há um ocultamento do rosto destes alunos que estão em frente a uma janela, e de costas para um espectador<sup>45</sup>. Não há olhar que nos fite ou encare o fotógrafo.

Esses dois aspectos nos falam de um caráter enigmático que vai indicar incerteza, já que não nos defrontamos com o olhar do sujeito ou outras expressões faciais. Uma atmosfera pouco lacônica, precisa, clara. É por essa razão que há no contato com essas imagens uma estranheza do olhar, uma "desorientação" (DIDI-HUBERMAN, 2010). Tal desorientação é acionada pela subjetividade do observador a partir da sensação de irrepresentabilidade, e neste caso proposto à análise, a estranheza se efetiva na ordem da ação dos sujeitos; já que nós não sabemos para onde se dirige a atenção dos estudantes da cena.

Esses ocultamentos do rosto humano e da ausência da ação humana abrem perspectiva para um despertar de curiosidade e ainda nos move a um extracampo, a partir da janela como uma espécie de moldura do visível. O que está fora do quadro e que nos é pouco vislumbrado se esconde tanto pela presença dos personagens quanto pela cortina e vidros da janela. Somos transportados ao desdobramento das ações a partir daquilo que falta, que vai além do alcance do nosso campo de visualização. Trata-se de uma imagem que parece exceder o quadro que vemos, além do que temos acesso, e por esse vetor, gera-se não somente trajetos de leitura na cena, mas uma desaceleração do olhar, a partir da permanência de um olhar que pretende explorar esse quadro a fim de redimensionar a referência e o tempo de um acontecimento. A noção de um extracampo aqui cumpre o papel de alicerce do olhar aos outros cantos da cena, abrindo espaço para o destrave da imaginação, à medida que tentamos decifrar aspectos identitários a respeito do acontecimento e eventos que cercam esses sujeitos.

É sabido que não há um jogo da fisionomia e olhar das pessoas para nos conduzir a tal extracampo, pois aqui outros fatores são os motores, como, por exemplo, a janela, o enquadramento e a iluminação adotados na configuração visual. A própria composição com plano mais aberto e o ponto de vista distanciado do fotógrafo demarcam um convite para

---

<sup>45</sup> De igual modo, essa mesma temática é presente em outra imagem da mesma fotógrafa, onde é exibido um cavaleiro que treina no campo, montado em um cavalo que contempla o exterior. Ver em: < <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2019/37698/1/Sarah-Blesener-LTP-AAD> >

que o observador percorra o cenário em certos trajetos. Essa constatação repousa na ideia de que o nosso olhar é operado sob duas perspectivas: aquele que alcança as crianças na cena, e aquele que busca transcender a janela. Este percurso do olhar é governado pelo enquadramento, iluminação e ângulo adotados, para além da presença da janela como mediador de tal percurso do olhar.

É significativo também dizer que a janela constitui-se como um mediador simbólico, como nos lembra Hans Belting (2015) quando adiciona a discussão sobre a janela como um mediador nos hábitos de ver e experimentar o mundo visualmente, com repercussões divergentes na cultura Ocidental e Oriental. Devemos ter em conta que a posição dos meninos em frente à janela, para além da própria presença de uma janela, direciona o nosso olhar para o exterior, a partir do momento em que essa mesma janela se transforma numa espécie de moldura da nossa visão, que, para além de evocar meios de fuga, emana um novo quadro, isto é: um *frame* dentro de outro *frame*. Outro ponto sobressalente neste quesito é a figura da cortina que parece exercer um papel de moldura e indicar uma dupla moldura na cena, somando-se à janela. Realizam-se dois percursos: um movido através da janela como mediador; outro movido a partir das figuras dos personagens em cena cujo enigma e mistério convidam à participação do sujeito e, por conseguinte, à absorção.

Se por um lado, a janela é capaz de congrega a nossa atenção e absorção, por outro, essa programação é potencializada pela iluminação e enquadramento selecionados. Sugere dizer que para além de o enigma e o mistério serem manifestados em função do anônimo dos personagens, também se torna evidente a partir do jogo de luz e sombra inscrito na composição. A escuridão da cena parece absorver o espectador, puni-lo para dentro do quadro. Além disto, a própria dimensão do ambiente também nos informa sobre essa manifestação, ao passo em que irá sugerir um efeito de vazio e quietude, em razão do espaço interno pouco ocupado ou aparentemente quase vazio, sem interação e movimentação de outras pessoas.

Esse mesmo espaço interno que é predominante na cena, ao ser representado com um plano mais aberto, acaba afastando o espectador diante dos personagens, e, somado a isto, a pouca inscrição de elementos informativos na cena. Talvez esse movimento

pressuponha o afastamento de uma possível absorção, mas seria na correspondência a uma relação do olhar entre espectador e personagem, entre fotógrafo e personagem. Não obstante, o fato de notarmos que os sujeitos estão absortos em algo tende a mover nossa curiosidade, orientando o nosso olhar a partir dos focos de luz, do enquadramento, da janela, e, por fim, gerando um impacto cuja função será de nos endereçar à absorção (absorvido em consequência de uma leitura mais lenta e atenta ao modo e razão sobre os quais os sujeitos em cena estavam absortos).

Coincide com esse efeito absortivo, que foi decorrido do tom enigmático e lacunar da imagem, o fator de indeterminação do personagem<sup>46</sup>. Essa indeterminação implicará no afastamento da dramatização ou em níveis átonos de dramaticidade<sup>47</sup>. O que ocorre é que a figura de costas fornece uma espécie de barreira para o cruzamento de olhares entre espectador e sujeito em cena. Dito de outro modo, a exibição somente das costas dos personagens se apresenta como um “recurso utilizado para introduzir a perspectiva do espectador em relação à situação retratada” (TORAL, 2010, p. 3).

O enigma se torna fator presente nesta instância espectral, e, portanto, o sentimento que está envolvido à cena, uma vez que as legendas dessas imagens também não apontam para um efeito negativo em sentido de dramatização de um provável sofrimento que poderia existir. Não há a demonstração de uma emoção, só se veem dois meninos de costas. Parece que não temos um lugar actancial, já que os objetos dos olhares dos personagens não são tão precisos, tal como não há uma retribuição de olhar para o espectador.

---

<sup>46</sup> Ocorre que sempre quando há a exposição clara de um sofrimento nas imagens, o sujeito é determinado, quer seja pelo espaço do dizível ou visível, com exceção da imagem de David Guttenfelder, da moça que está parada diante da janela, com os olhos e a testa franzidos.

<sup>47</sup> Em outras imagens, como a do fotógrafo David Guttenfelder, visualizamos uma mulher com expressão que ignora o observador, com um grau de dramaticidade incerta, a partir de um ar de mistério em seu semblante que explora ou busca por algo, em um estado de extrema atenção. Já em sua outra imagem, representa-se uma mulher através de uma janela, em frente a um tanque de peixes dourados, dentro de um prédio de escritórios. Diferentemente do que ocorre aqui, quando os meninos estão em frente a uma janela e não conhecemos os seus rostos, na imagem de David Guttenfelder nos confrontamos com o olhar tenso e testa franzida da personagem que detém seu olhar fixo em algo de que não temos conhecimento. A personagem parece estar em um estado de devaneio que se correlaciona a um sentimento negativo, e, por conseguinte, prevalece um tom dramático a um sofrimento implícito. Diante disto, implica dizer que são consequências diferentes da absorção e do efeito dramático. Ver em: <<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2016/28730/1/2016-David-Guttenfelder-LTP3-AAD>>.



#### 4.3.6 O ato da espera

**Figura 24 - Fotografias do ensaio *Ixil Genocide* que apresentam motivos absortivos.**



**Fonte:** Danielle Volpe - World Press Photo (2020)

**Figura 6 - "Parentes aguardam o enterro de restos de vítimas assassinadas pelos militares em 1986"**



**Fonte:** Danielle Volpe - World Press Photo (2020)



Tal como se destaca na imagem anterior de Blesener, o estado de espera e o olhar que desvia o fotógrafo e observador são aspectos também presentes nesta imagem dos parentes que aguardam o enterro. Além disto, aqui temos a abordagem de um retrato que marca o factual, o traço emotivo, a incerteza e o próprio contexto do acontecimento endereça a representação a uma dramatização da narrativa.

A narrativa de Volpe, intitulada como *Ixil Genocide*, fora produzida em um período de 6 anos (2013-2019) na Guatemala (local onde vive o fotógrafo), nos arredores da Sierra de los Cuchumatanes (oeste do país). A posição de voluntário em um projeto de Recuperação da Memória Histórica conduz o fotógrafo a coletar relatos deste povo guatemalteco, e, portanto, a partir deste trabalho, Volpe documenta os acontecimentos e eventos envoltos aos sobreviventes da comunidade Ixil Maia que ainda estão procurando os restos de seus parentes mortos em uma operação de genocídio. A particularidade do acontecimento e dos seus eventos estabelece um terreno propício para que o contexto de leitura do observador esteja além do previsível, já reconhecido em seu cotidiano. O fotógrafo apresenta os eventos sob a perspectiva de um tempo posterior.

O pós-evento, aquilo que foi consequência do genocídio e desaparecimentos de pessoas, é o fator protagonista da construção das imagens do ensaio do qual esta imagem faz parte. Assim, os traços do que permaneceu e a espera das famílias pelos seus entes - entrelaçados às histórias de sofrimento – apresentam-se como uma exposição para além do tempo imediato do ato mais atroz do acontecimento. Há, neste sentido, um acontecimento que é apresentado pela previsibilidade (já sabemos que houve mortes) a partir de contextos dos personagens representados. A imagem é alinhada a estratégias inscritas na ênfase no cotidiano. Há uma revelação da atmosfera familiar do cotidiano dos personagens, somada à preponderância do ambiente interno pertencente e corriqueiro a essas pessoas representadas, mas permeada a um contexto de desconsolo e perda.

Quando direcionamos o nosso olhar para a identificação dos sujeitos na cena, nos deparamos com olhares divergentes circunscritos nos rostos destes. Não há uma reciprocidade do olhar no sentido de uma relação direta com espectador e fotógrafo, mas olhares variados (responsáveis por desacelerar a nossa leitura, posto que dedicaremos um pouco de tempo para concluir a visualização completa de todas essas expressões

relacionadas ao ato de espera destas pessoas). E, neste sentido, é válido notar que, ainda que os sentimentos possam variar, todos eles podem estar vinculados a um estado de espera do sujeito, isto é, a um estado de atenção concentrada ou distraída (CRARY, 2013).<sup>48</sup>.

Esta multiplicidade de expressões e posicionamentos de gestos corporais dos personagens leva o nosso olhar a percorrer a cena sob trajetos diferentes, e, ainda: essa divergência das expressões dos sujeitos é o caráter fundamental para a manifestação de uma certa inquietação do olhar e curiosidade. Certamente, são essas divergências de expressões, posturas e múltiplos posicionamentos no quadro que se exibem como uma estratégia de condução do olhar, de atenção, e por fim, absorção; e que contrasta com a imagem anterior que também exhibe figuras que não nos miram.

A estranheza se dá a partir das divergentes posturas e olhares dos sujeitos (se não tomássemos primeiramente o texto como orientador de sentido). Tal inquietação deriva também do fato de estes personagens se situarem em campos de ações diferentes: enquanto a postura da menina pressupõe uma ação de movimentar-se, a dos homens sugere fixidez e imobilidade a partir dos estados concentrados de atenção e posturas corporais fixas. Já a tensão se vale da falta de conhecimento que temos sobre o objeto do olhar destes referentes. Por um lado, um homem fita algo, por outro lado, a menina olha para fora: são olhares divergentes, que nos comovem à curiosidade e suspensão da percepção. O estado de espera dos personagens enfatiza o grau de absorção destes sujeitos que se dá pelo nível de atenção (ou falta de atenção) deles.

---

<sup>48</sup> Um exemplo de como isso ocorre, mas de maneira distinta, está nas imagens de Laurendeau, Cegarra, Kogelman e Jokela. Em Laurendeau e Kogelman, a espera é retratada pelo sentimento de preocupação, tensão ou estranheza por parte do sujeito fotografado. Por outro lado, em Cegarra, a pose do homem sentado que espera sugere lentidão e suspensão, e em Jokela, a espera despreocupada dos homens dentro de um posto é associada à calma e até mesmo a tédio. Embora pese esse fator, é conveniente notar que todas essas imagens vão nos sugerir um ar de mistério e enigma a partir do ponto de vista distanciado do fotógrafo, da preponderância do ambiente na cena e da iluminação adotada com muito contraste. Estes ensaios fotográficos podem ser visualizados em: Laurendeau <<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2020/39634/8/Romain-Laurendeau-LTP-HAD>>, Cegarra <[https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2019/37697/27/Alejandro-Cegarra-LTP-AAC-\(27\)](https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2019/37697/27/Alejandro-Cegarra-LTP-AAC-(27))>, Kogelman <<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2018/28820/21/2018-Carla-Kogelman-LTPG-QAD>>, Jokela <<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2017/28784/26/2017-Markus-Jokela-LTP3-VAD>>.

Somado a essa possibilidade, e pelo pouco que vislumbramos, são expressões reconhecíveis. Tal como ocorre nas imagens anteriores, aqui temos a não explicitação da dor e sofrimento, mas tal constatação não elimina o alto nível de dramaticidade. A boca da menina entreaberta e as mãos que se apoiam no rosto do homem que está com o olhar fixo em algo, sugerindo um estado de absorção ao redor, projetam efeito dramático justamente pela simbologia que estes gestos nos acarretam, em união à própria circunstância na qual estas pessoas fazem parte; elas estão lidando com a morte, aguardam um enterro de um parente.

O plano mais fechado que expõe a preponderância humana nesta cena também é um fato de presença expressiva que permite e potencializa tal demarcação dos gestos e expressões faciais destes sujeitos, à medida que estreita a distância entre observador e pessoas. E, ainda que pese a exibição de uma área ampla do local onde se inserem estas pessoas, este ponto de vista adotado entrega uma abrangência mais ampla sobre quem está na cena.

O fato de esta imagem possuir significação dramática não elimina a possibilidade de absorção em cena. Existe uma atmosfera dramática reinante na imagem, mas por outro lado, a expressão de um sofrimento em cena não se apresenta como protagonista. Sugere dizer que na imagem de Volpe, a dramaticidade não está correlacionada à representação de um sofrimento explícito. A significação dramática aqui se constitui a partir de uma atmosfera misteriosa reinante, de uma provável estranheza e tensão por consequência da ação, expressão facial, gestos destes personagens e uma iluminação mais escura.

A nossa permanência na imagem, e por consequência, o estado absortivo despertando diante desse ato, poderia se manifestar a partir da distribuição dos sujeitos em cena, da disposição dos elementos geométricos, da divergência de ação e olhares, do estado de espera representado, bem como do extracampo (aquilo que transcende o quadro, para além do que temos acesso em cena). Conduzindo o nosso olhar, mais uma vez, o extracampo aqui é uma figura temática. E por seu turno, contribuirá para a transposição do olhar ao exterior do quadro, extrapolando-o, e, portanto, segurando este olhar por um pouco mais de tempo (permanência do olhar). A lida com essa falta de acabamento confere ao espectador o ato de concluir imaginativamente a imagem (FRIED, 1980). Por isso que, para

prestar atenção nessas imagens, encontrar a referência e redimensionar o tempo proposto, é preciso que nos dediquemos ao que Flores (2017) e Didi-Huberman (2013, 2015, 2018) entendem como espera e estado de quietude diante da imagem. É assim que o observador se iguala ao estado de espírito do retratado (em exercício imaginativo que pressupõe a contemplação).

Diante do que se aclara, a absorção se constitui sob diferente aspecto: aqui seria mais pelo quesito da estranheza, menos da ordem da lentidão, impacto do olhar ou serenidade. Diante desta perspectiva do olhar, é válido notar que o olhar destes sujeitos não é apresentado diretamente a nós, nos fitando ou mirando o fotógrafo, e que estas mesmas pessoas não são identificáveis ao observador (nem mesmo a legenda nos sugere tal informação). Apenas sabemos que são pessoas - da mesma família - que aguardam pelo enterro. O ambiente correspondente a um espaço particular de cada sujeito – apresenta elementos que informam outras perspectivas sobre a vida destas pessoas ou de acontecimentos circundantes – é um espaço integrador, sobretudo por ser um cenário interno que abraça essas pessoas que têm algo em comum (esperam algo e são familiares).

Se há a indeterminação destas pessoas, e um vetor que aponta para elas, há, por outro lado, o sentimento de simpatia do observador, a partir do reconhecimento com estas pessoas representadas em circunstâncias comuns. Sob a perspectiva do reconhecimento, a partir da temática do corriqueiro, mas também pelos efeitos gerados pela construção visual, a universalidade da condição humana se torna um acento relevante para compreendermos a absorção pela qual somos agenciados.<sup>49</sup> O endereçamento desta questão está na experiência sinestésica, a partir dos estados psicológicos dos personagens com os quais podemos ou nos identificar ou inquietarmos, tal como ocorre com a expressão contemplativa (vista na imagem a seguir).

---

<sup>49</sup> e esta absorção provém menos de um caráter sociológico ou político, e mais da ordem psicológica humana (do reconhecimento com o outro, associações com outros signos, curiosidade e tempo de leitura).

#### 4.4 Resultados preliminares

Ao justapormos essas imagens dentro desses quesitos abordados, verificamos que a própria temática e contextos inscritos nas imagens levam o leitor a transitar em uma atmosfera do corriqueiro e daquilo que é ordinário, adquirindo ritmos mais plácidos e serenos, e, conseqüentemente, tempos mais lentos que não prezam apenas o presente e o instante decisivo das ações. Há uma clivagem importante entre a dimensão temporal, dramática, estética com o contexto da gênese dessas imagens e de leitura do observador.

Na maioria dos casos, é a legenda que tende a exhibir pistas que nos levam ao entendimento do universo, possíveis acontecimentos vinculados a tais pessoas e, sobretudo, a uma possibilidade de reconhecimento sensível com esses sujeitos. Encontram-se imagens onde sempre há pessoas reconhecíveis. É evidente que as pessoas podem ser vistas com menor ou maior enfoque dramático, mas as legendas adicionam complementaridade ao ato de leitura do observador, se encarregando de, para além de expandir os sentidos e compreensão do acontecimento, revelar e nos dizer sobre os estados de espírito de tais pessoas registradas, em especial caso nas imagens cujo rosto determina o *pathos* humano.<sup>50</sup>

Na maioria dos casos, o sentimento sugerido pela fisionomia registrada coincide com a programação de efeitos criada pela legenda (relação entre o elemento textual e elemento visual). Este não é apenas manifestado a partir da representação gráfica, mas também pelo texto. Não obstante, devemos chamar atenção ao fato de que nem sempre isso ocorre, e que as legendas e descrições por vezes podem prestar o papel de acentuar ou amenizar uma possível dramatização do sofrimento dos sujeitos ou sugerir a dimensão temporal.<sup>51</sup> No centro desse exame, também miramos imagens cuja legenda dramatiza e acentua um sofrimento que estava oculto na imagem ou pouco revelado, como é o caso de

---

<sup>50</sup> Percebe-se que não é preciso apenas mostrar corpos mortos ou fisionomia triste ou preocupada, como é o exemplo da fotografia de Valery Melnikov, na qual o texto impulsiona o efeito de dramatização do sofrimento das pessoas. No caso de fotografias em que o contexto não sugere dramatização: a legenda mobiliza tal efeito. Ver em: <<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2017/28786/11/2017-Valery-Melnikov-LTP1-KY>>.

<sup>51</sup> Essa compreensão nos move às imagens de Darcy Padilla e David Guttenfelder, onde a fisionomia transmite sentimento negativo, mas, como contraponto, o aporte textual rompe com este efeito ou o ameniza. Ver em: <<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2015/29563/1/2015-Darcy-Padilla-OTS1-AAAD>> e <<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2016/28730/1/2016-David-Guttenfelder-LTP3-AAD>>.

imagens cuja fisionomia do sujeito é neutra (e, portanto, enigmática, com poucas informações precisas).<sup>52</sup>

Cumpra igualmente dizer que a absorção é nutrida pela atenção concentrada de sujeitos que não miram e que parecem não encenar diante de um observador. Por semelhante razão, a proximidade entre o fotógrafo e a cena pode revelar o nível de absorção dos personagens, em congruência com a expectativa direcionada para o registro destas imagens. Tal distanciamento do observador é elencado a partir do enquadramento adotado, da iluminação, bem como da configuração temporal do acontecimento e do modo de sua representação. Esse olhar que parece desconsiderar ou não notar a presença do fotógrafo ou observador é marca recorrente nestas imagens. Um olhar que também pode ser deliberado, construído; pode ser uma estratégia de construção de efeito. Predomina-se, portanto, a apresentação de um olhar que está fixado em algo ou distante.<sup>53</sup>

Nas imagens analisadas da categoria *projetos de longo prazo*, dor e sofrimento são mostrados de maneira átona ou de modo implícito. Se considerássemos apenas a imagem, esse reconhecimento dificilmente seria constatado. Contudo, é válido lembrar que na maioria dos casos expostos, há a exposição de contextos difíceis destes personagens e de publicação, mas que são marcados por uma desdramatização do acontecimento e alargamento temporal, com dilatações do tempo, e, por conseguinte, propondo uma desaceleração do olhar do espectador.

---

<sup>52</sup> As fotografias de Mary Calvert que documentam a vida das mulheres sobreviventes de agressão sexual e as dos parentes que aguardam o enterro de restos de vítimas assassinadas pelos militares em 1896 produzidas por Daniele Volpe são ilustres neste tópico. Ver em: <<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2016/28717/1/2016-Mary-F-Calvert-LTP1-AAD>> e <<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2020/39635/1/Daniele-Volpe>>.

<sup>53</sup> Nesse aspecto, convém destacar que apenas uma imagem das 97 propostas à análise exibe um olhar que encara a câmera e o observador, o que não descaracteriza tal imagem como absorativa. A imagem em questão é a de Valery Melnikov em 2017. Embora o olhar da mulher representada sugira o contato direto com o fotógrafo, a sua atenção parece se dirigir para si mesma, em um momento de atenção concentrada e de sentimento de preocupação. A boca entreaberta e o olhar franzido despertam um efeito de sentimento negativo. Ao examinarmos a legenda, descobrimos que a atmosfera permeada nesse contexto é de um pós-evento, a imagem cumpre uma função de rememorar e associar esse sentimento negativo exposto ao acontecimento já passado (a devastação da vila, e consequentemente, da casa de Raisa Shipulya). Sua identificação pessoal confere maior carga emocional à cena, uma vez que promove um reconhecimento e suposta empatia por parte do observador que se depara com o caráter universalmente humano representado. Em todas as imagens de Valery Melnikov temos como elemento um olhar que não fita o observador diretamente, mas por mais que sugira esse efeito, são olhares desviantes e incertos que não encaram o observador; contudo, endereçam o espectador a uma dimensão do provável sofrimento da mulher representada.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

De modo a responder como esses temas absorptivos estão sendo tratados no fotojornalismo institucional de imprensa em relação ao aspecto dramático e temporal, e quais são as implicações desse agenciamento na temporalidade de leitura e grau de atenção do sujeito, diríamos que há duas dimensões implicadas. São justamente os dois aspectos presentes na exploração do problema inscrito neste estudo que permitiram o avanço de nossas reflexões sobre o regime absorptivo no campo do fotojornalismo institucional: a dimensão da temática da absorção (como a absorção é manifestada em cena) e a dimensão da espetatorialidade (como o efeito absorptivo é atribuído ao agenciamento de leitura do observador).

A problematização presente neste estudo é da ordem da relação temporal e dramática do fotojornalismo, considerando os modos de fazer e visualizar fotografias em um cenário onde prevalecem a agilidade e o excesso imagético. Tudo isso repercute nos modelos de produção do acontecimento visual, bem como, em longo prazo, na qualidade do fotojornalismo e no engajamento com o leitor/observador. Diante deste cenário, estratégias corporificadas em narrativas outras do acontecimento (RITCHIN, 2013) surgem para dar conta das tensões ocasionadas; como exemplo disso, a ênfase para o “instante indecísivo” (SCHNEIDER, 2020). Trata-se de um contraponto ao instante decisivo *bressoniano*, esse modo de pensar o acontecimento a partir de uma contemplação que põe em suspensão os cânones reconhecidos pelas altas cargas de dramaticidade e do instante imediato do acontecimento (em uma cultura contornada pelo excesso imagético e aceleração dos fluxos de produção e disseminação).

Representações absorptivas e leituras absorptivas (que implicam, por vezes, no ato contemplativo) não são comuns ao fotojornalismo, por não serem reconhecíveis nos valores e matrizes jornalísticas. No entanto, elas dividem espaço com outras representações a fim de contribuir para o alargamento da compreensão narrativa de um acontecimento. No caso do *World Press Photo*, além do redimensionamento referencial e temporal, importa pensar que se a aparição dessas imagens é fator vigente, isto se deve ao fato de que há um reconhecimento de tais matrizes visuais (tendo em vista que é uma exibição feita através de

um prêmio internacional mundialmente célebre e que orienta os cânones).

As imagens analisadas neste estudo estão presentes em um cenário de saturação dos fluxos visuais e das tensões nos modelos de produção do fotojornalismo, fincados na “obsessão pelo presente” (ANTUNES, 2007, 2008). Tais imagens são atravessadas por uma esteticização do fotojornalismo (POIVERT, 2015, PICADO, 2009, RAMOS, 2019). Conforme discutido, essas imagens informam uma ação em percurso ou o sentimento a partir das brechas da referência e fragmentos temporais. Ao invés do sentido explícito, do momento extraordinário e do tempo imediato do acontecimento, tais fotografias apresentam-se como enigmáticas e com potencial contemplativo. Abre-se espaço para estados de suspensão temporal e exercício imaginativo. Diante disso, a grande problemática relacionada ao regime absortivo diz respeito às dinâmicas no regime de visualidade e temporalidade do fotojornalismo contemporâneo; nos modos como mudanças nas matrizes visuais do acontecimento podem implicar nos modos de ver na cultura visual, e, sobretudo, no fotojornalismo sobre o qual discutimos ao longo deste estudo.

Para o propósito do momento, diríamos que, no ponto de vista *temporal* interrogado por esta pesquisa, o *corpus* analisado exprime um tempo menos pontual, e um caráter incerto ou não indicado do tempo do evento; ao mesmo tempo em que, no diálogo com o elemento textual e com outras imagens do ensaio, abre espaço para a compreensão mais alargada da temporalidade do acontecimento. A predominância dessas imagens em uma categoria que lapida a serialização das imagens e o prolongamento temporal favorece o trânsito de leitura em um ritmo mais lento, por exemplo. Impõem-nos um olhar que se concentra nos extra-instantes dos eventos de um acontecimento, a partir do momento em que outras perspectivas são abordadas, especialmente em função do tom corriqueiro do assunto representado. Por outro lado, esse prolongamento temporal que se concretiza em extra-instantes (ENTLER, 2007) revela igualmente uma suspensão temporal e uma sensação de ausência de temporalidade quando nos deparamos com a aparente falta de referência e tempo em determinadas imagens cujo referente está absorto em algo ou em si mesmo.

Do ponto de vista *dramático* das representações absortivas analisadas, há a predominância de um olhar do retratado exibido como fixo em algo ou distante (que parece



mirar além do quadro, em um sentido de pairar fora do tempo). Em comunhão a esse fator, boa parte dessas imagens representa uma sensação de fixidez e imobilidade dos retratados; a grande maioria no *corpus* de análise são inclinadas à baixa dramaticidade ou um sofrimento representado de maneira mais átona. O principal aspecto nessas imagens é que elas não são calcadas tanto no extraordinário, no instante *decisivo* do evento, mas no efeito de indeterminabilidade. Implica dizer que o caráter enigmático – manifestado pelo campo da composição e da expressão do personagem – é predominantemente assimilado como horizonte de leitura para a recognoscibilidade do acontecimento. Assim sendo, há menor ênfase ao apelo à exacerbação emocional do *pathos* humano nessas imagens analisadas.

Em relação à construção de cena – da *composição* dos elementos no quadro (do ponto de vista estético dessas imagens), há um maior enfoque para exposição de elementos informativos do retratado ou ligados ao evento testemunhado; uma predominância da exibição de ambientes internos (particulares ao sujeitos retratados), e, por fim, um foco maior para o referente humano como elemento central do quadro disposto em um ângulo mais fechado e mais próximo ao observador.

As análises permitiram constatar que a absorção nestas imagens e no espectador que lida com elas se manifesta sob diferentes eixos: num primeiro, a partir da fisionomia e ação dos personagens e da administração das informações imagéticas (iluminação, enquadramentos, ângulo, objetos, proporção); num segundo, a partir da nossa relação estética (reconhecimento sígnico – convenções e imaginação). O caráter lacunar e a adoção de um instante indecisivo e de tempos alargados fazem destas imagens da categoria *projetos de longo prazo* um desejo de se distanciar do extraordinário, da dramatização do sofrimento dos contextos difíceis de acontecimentos que nos são entregues visualmente.

A qualidade plasticamente mais expressiva nessas imagens é o extra-campo que pode ser posto à tona no ato de leitura, e que pode ser acompanhado por uma espécie de ‘esvaziamento’, de um pôr-se fora da cena (ao modo como o referente da imagem, predominantemente humano, na maioria dos casos) se distribui no plano e ao mesmo tempo transcende os limites desse. Neste sentido, a materialidade plástica da manifestação do efeito absoritivo prevê um acento menos expressivo para a figura humana, no sentido de reciprocidade do olhar com o observador e o fotógrafo e a representação da dramatização

de um sofrimento.

Um exame destes pequenos detalhes nos mostra que esse apelo emocional que tende a povoar algumas imagens não é o fator corriqueiro nas cenas, mas sim a impotência do observador em identificar os sentimentos expostos ou de situar-se num tempo imediato do acontecimento que se torna suspenso. Embora pese esse princípio, como vimos, nem sempre estas imagens enigmáticas com alta dramaticidade podem nos afastar de uma atmosfera contemplativa mais amena, com ritmo de leitura mais lento a partir do tempo provável que se dedique para preencher as lacunas.

A lentidão, a imobilidade ou a tranquilidade das cenas representadas sinalizam um possível regime absortivo, sendo deslocado de um acontecimento principal, com lacunas que pedem preenchimentos. São justamente as ausências de movimento e da temporalidade explicitamente marcada que transportam para o observador uma sensação de estranheza (FAHD; OSCAR, 2020) e uma desorientação diante da imagem (DIDI-HUBERMAN, 1953). Assim, no contexto do regime absortivo, o instante do acontecimento advém a partir do processo de leitura mais lento, atento e talvez contemplativo. A lida com essas imagens trafega num processo de “escavação do olhar” (DIDI-HUBERMAN, 2013) em um caminho operado pela apreensão, reconhecimento e interpretação do acontecimento a partir mais das lacunas referenciais, e menos da relação puramente indicial demarcada. Aquilo que é suspenso, não vislumbrado ou pouco notado implica numa via dupla na leitura: dedicaremos um pouco mais de tempo para o preenchimento das lacunas acionando um ato imaginativo na experiência estética; mas por outro lado, é possível haver um esvaziamento, pela sensação de impotência diante da “busca incansável de significado” (ELKINS, 2001) ou de uma acentuada distração.

Diante do regime absortivo, percebemos uma ressonância de uma tradição da história da arte influenciada e atualizada pela fotografia. Não reconhecemos como um exercício inédito, nem que decorre do desenvolvimento dos dispositivos tecnológicos, mas sim de transformações da cultura visual, nos modos de visualização e feitura da imagem.

A presença humana encontrada em exemplares pictóricos (gestos, expressões faciais e ações em percurso) e a organização dos elementos na composição são poderosos aspectos

que explicitam a maneira como somos governados no plano da imagem, e como somos afetados a partir da função estética e discursiva dos motivos fotojornalísticos (PICADO, 2014). Reflete-se, portanto, o movimento de transformações históricas da percepção, e por outro lado, a disposição do espectador em lidar com essas imagens. Existe um flerte com o campo artístico constatado em ensaios premiados que, originalmente, eram pensados no terreno do meio artístico, mas que acabam migrando para o fotojornalismo.

No horizonte das hipóteses levantadas nesta pesquisa, durante as discussões teóricas e analíticas, pudemos confirmar que há variados estados de atenção do referente humano na cena, sugerindo efeitos e leituras diferentes que abrem significados vários para o acontecimento; seja pela atenção concentrada, distração, tensão, melancolia ou serenidade. Além disso, detectamos também que algumas dessas representações podem conter um acento de dramatização do sofrimento, a partir da descrição textual ou visual das circunstâncias e contextos difíceis dos retratados. Por fim, essas imagens podem representar a dramatização do acontecimento pela própria iconologia do sofrimento (do visível) ou do reconhecimento sensível pela participação sensorial e afetiva, diríamos que há outro fator que explica essa hipótese, e que fora suscitado ao longo deste estudo. É válido ressaltar que por um caráter similar em relação aos sentimentos despertados, das poucas cenas que representam algum tipo de ação desempenhado por um sujeito ativo em alguma função ou direcionado ao seu exterior, também não há a tendência da representação de sentimentos negativos do referente humano. Há um deslocamento da iconologia da ação e do choque, embora não se desconsidere a dimensão patêmica da recepção dessas imagens.

As reflexões assentadas até aqui reforçam o nosso argumento inicial neste estudo de que as construções absortivas no fotojornalismo, para além de mover o espectador a partir do exercício imaginativo (num horizonte de inquietação, curiosidade e/ou estranhamento a partir do caráter lacunar das imagens), podem mobilizar no leitor uma leitura mais atenta e lenta. Ou, nas palavras de Wolfe (2015), uma imaginação que nos dá condições de vivenciar e olhar o mundo com novos olhos.

O entendimento dessas questões acarreta consequências importantes para o campo do fotojornalismo, bem como da cultura visual como um todo. A remodelação referencial e temporal implicada no regime absortivo abre uma janela para o pensamento sobre a relação

com a instantaneidade do testemunho fotográfico - orientado mais para um sentido poético do acontecimento, e menos para a chave emocional e imediata. São imagens que possibilitam, portanto, uma experiência estética ligada à imaginação. São imagens que carimbam um convite à experiência da absorção e lentidão no horizonte da cultura visual.

Ao fim dessa pesquisa, vale destacar algumas dificuldades e desvios vislumbrados. Algumas escolhas foram rejeitadas: a introdução da paisagem como parte do *corpus* e a abordagem sociológica. O motivo que envolve a abdicação da primeira escolha – paisagem incluída no *corpus* – diz respeito aos limites de desenvolvimento dentro do tempo disponível à pesquisa; o motivo concernente à segunda escolha – abordagem sociológica – está relacionado ao escopo do estudo, aos interesses da linha de pesquisa adotada (mas que pode render bons frutos para pesquisas futuras preocupadas com tal problema). Dentro das limitações iminentes a este trajeto reflexivo, também desconsideramos, ao nível de complementariedade, a entrevista que seria realizada com a equipe organizadora da categoria projetos de longo prazo do *World Press Photo*. Naturalmente, as constatações derivadas no material da entrevista cumpririam uma função mais descritiva do que, propriamente, reveladora de certas problemáticas ligadas à absorção ou às tensões do campo do fotojornalismo que a envolve. Ao nível informacional referente à instituição e seus parâmetros de avaliação, consultamos a página do WPP.

A partir do diagnóstico deste estudo, algumas reflexões podem ser oportunas em perspectivas futuras. Dentro das possibilidades, pensamos que seja possível estender a problemática da absorção para dois pontos que se insinuam como convenientes: 1. A relação da temporalidade do discurso jornalístico e temporalidade das imagens absorptivas; 2. Sobre a transformação da percepção e construção dos cânones no que compreende a relação entre o campo do fotojornalismo e da arte no horizonte desse regime absorptivo. Importa examinar como as imagens absorptivas, em seu teor estético, afetam o campo do fotojornalismo institucional na relação com a arte e percepção do observador, pensando justamente na problemática da temporalidade das narrativas absorptivas com o regime temporal do discurso jornalístico.

## REFERÊNCIAS

ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. (Coleção Filô/Estética). pp. 7-19.

ANTUNES, Elton. Acontecimento, temporalidade e a construção do sentido de atualidade no discurso jornalístico. **Contemporanea**, v. 6, n. 1, jun. 2008.

ANTUNES, Elton. Temporalidade e produção do acontecimento jornalístico. **Em Questão**, v. 13, n. 1, jan.-jun, 2007, p. 25-40.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. Tradução de Pier Luigi Cabra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ARISTÓTELES. (384-322 a.C.). **Περὶ ποιητικῆς** (Poética). Tradução de Paulo Pinheiro. 1 ed. Editora 34, São Paulo: 2015. (335 a.C. e 323 a.C.).

ARNALDO, Javier. El instante indecísivo. Entrevista con Joan Fontcuberta. Alcalá, Madrid: **Círculo de Bellas Artes**, 2012. Disponível em: <<https://www.circulobellasartes.com/mediateca/el-instante-indecisivo-entrevista-con-joan-fontcuberta/>> Acesso em: 10 set. 2018.

ASSOULINE, Pierre. **Henri Cartier-Bresson: o olhar do século**. Tradução de Julia da Rosa Simões. Porto Alegre, RS: L&PM, 2014. 400p. Coleção L&PM POCKET. (1999).

AZEVEDO, Dunya. Imagens que relampejam: Múltiplas temporalidades no ensaio fotográfico de Guillaume Herbaud. **Revista Mediação**, 2014. Disponível em: <<http://www.fumec.br/revistas/mediacao/article/view/2341>>. Acesso em: 20 jan. 2019.

BARTHES, Roland. **La Chambre claire: Note sur la photographie** (A Câmara clara: nota sobre a fotografia). Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 7 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. (1984).

BARTHES, Roland. A Mensagem Fotográfica. In: BARTHES, Roland. **O Óbvio e o Obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 9 – 44.

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença**. Tradução de Maria Cecília Preto da Rocha de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991 (1972).

BAZIN, André. André Bazin. In: XAVIER, Ismail. **A Experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983. (Coleção Arte e cultura, n. 5). pp. 119-141.

BELTING, Hans. A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente. Traduzido do alemão por Alice M. Serra. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. (Coleção Filô/Estética). pp. 115-137.

BURKE, Peter. **Eyewitnessing** - The Uses of Images as Historical Evidence. (Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica). Traduzido por Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

CADAVA, Eduardo. **Words of light**: theses on the photography of history. Princeton: Princeton University Press, 1997.

CARBONI, Maria. **Fotografar, fabular**: a fotografia que acontecimentaliza a Revolta de 1924. 2018. 94 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

CASADEI, Eliza. A categoria narrativa do personagem no fotojornalismo: a significação dos retratos a partir de sua estruturação morfemática. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 11, n. 8, pp. 171-192, jan./jun. 2015.

CASADEI, Eliza. Podem as Imagens Estáticas Contar Histórias? Sintoma e temporalidade das teorias da narrativa do jornalismo. **Brazilian Journalism Research**, v. 1, n. 1, p. 28-43, Abril de 2015.

CRARY, Jonathan. **Suspensions of Perception**: Attention, Spectacle and Modern Culture (Suspensões da Percepção: Atenção, Espetáculo e Cultura Moderna). Tradução de Tina Montenegro. 1 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CRARY, Jonathan. **Techniques of the Observer**: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century (Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX). 1 ed. Tradução de Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

COCCIA, Emanuele. Física do sensível – pensar a imagem na Idade Média. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. (Coleção Filô/Estética). pp. 77-92.

COTTON, Charlotte. **The Photograph as Contemporary Art**. United Kingdom: Thames & Hudson Ltd., 2004.

DANTO, Arthur. **O abuso da beleza**. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015. (2003).

DIDI-HUBERMAN, Georges Image, événement, durée, Images Re-vues Imagem, evento, duração (Imagem, Evento, Duração). Traduzido por Patricia Franca-Huchet de Georges Didi-Huberman. **Pós**: Belo Horizonte, v. 5, n. 9, p. 14 - 27, maio, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ce que nous voyons, ce qui nous regarde** (O que vemos, o que nos olha). Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010. (1998).

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant L'image** (Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte). 1 ed. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013. (1990).

DIDI-HUBERMAN, Georges. Imagens-ocasiões. Tradução Guilherme Ivo. 1 ed. **Revista Técnica Etienne Samain**. São Paulo: Fotô Imagem e Arte Ltda. ME, 2018. (1953).

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. (1876). **ElaKrotkaia** (Uma criatura dócil). Tradução de Natália Petroff. São Paulo: Via Leitura, 2017.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 14ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2012. (1994).

DUBOIS, Philippe. A matéria-tempo e seus paradoxos perceptivos na obra de David Claerbout. In: FATORELLI, Antonio; CARVALHO, Victa; PIMENTEL, Leandro (Orgs.). **Fotografia contemporânea: desafios e tendências**. 1 ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016. pp. 17-31.

DUBOIS, Philippe. From trace-image to fiction-image: the movement of theories of photography from the '80s to present (Da imagem-traço à imagem-ficção: O movimento das teorias da fotografia de 1980 aos nossos dias). Tradução de Henrique Codato e Leonardo Gomes Pereira. **Revista Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 13, n. 22, p. 31-51, jan./jul. 2017.

DUGANNE, Erina. Uneasy Witnesses: Broomberg, Chanarin, and Photojournalism's Expanded Field. In: HILL, Jason; SCHWARTZ, Vanessa. **Getting the Picture: The Visual Culture of the News**. London: Bloomsbury Publishing, 2015. pp. 272-279.

ELKINS, James. How long does it take to look at a painting. **Huffpost arts & culture**, v. 8, 2010. Disponível em: <[https://www.huffpost.com/entry/how-long-does-it-take-to-\\_b\\_779946](https://www.huffpost.com/entry/how-long-does-it-take-to-_b_779946)>. Acesso em: 9 jan. 2019.

ELKINS, James. **Pictures and Tears: A History of People Who Have Cried in Front of Paintings**. New York: Routledge, 2001.

ELKINS, James. **The object stares back**. On the nature of seeing. New York: Simon & Schuster, 1997.

ENTLER, Ronaldo. **Entre a memória e o esquecimento** - realismo na fotografia contemporânea. Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – UERJ – 5 a 9 de setembro de 2005.

ENTLER, Ronaldo. Testemunhos silenciosos: uma nova concepção de realismo na fotografia contemporânea. **ARS**, v.4, n.8, São Paulo, 2006.

FAHD, Cherine; OSCAR, Sara. **The uncanny melancholy of empty photographs in the time of coronavirus**. NiemanLab, 2020. Disponível em: <[https://www.niemanlab.org/2020/03/the-uncanny-melancholy-of-empty-photographs-in-the-time-of-coronavirus/?utm\\_source=Daily+Lab+email+list&utm\\_campaign=c959eaabd4-dailylabemail3&utm\\_medium=email&utm\\_term=0\\_d68264fd5e-c959eaabd4-395879885](https://www.niemanlab.org/2020/03/the-uncanny-melancholy-of-empty-photographs-in-the-time-of-coronavirus/?utm_source=Daily+Lab+email+list&utm_campaign=c959eaabd4-dailylabemail3&utm_medium=email&utm_term=0_d68264fd5e-c959eaabd4-395879885)>. Acesso em: 23 mar. 2020.

FLORES, Maria. A voz do silêncio na arte de Edward Hopper. Ou a modernidade desencantada. **Modos** - Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n. 2, p. 29-46, maio 2017.

FRANCISCATO, Carlos. **O Jornalismo e a Reformulação da Experiência do Tempo nas Sociedades Ocidentais**. XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, UERJ, set. 2005.

FRANCISCATO, Carlos. Uma proposta de incorporação dos estudos sobre inovação nas pesquisas em jornalismo. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, Santa Catarina, v. 7, n. 1, p. 8-18, 2010.

FRANCISCATO, Carlos. Tecnologias digitais e temporalidades múltiplas no ecossistema jornalístico. **Contracampo**, Niterói, v. 38, n. 02, pp. 132-146, ago. 2019/ nov. 2019.

FRIED, Michael. **Absorption and theatricality**: painting and beholder in the age of Diderot. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

FRIED, Michael. **Why photography matters as art as never before**. New Haven: Yale University Press, 2008.

GOETHE, Johann. **Die Leiden des jungen Werthers**. (1774) Tradução de Ary de Mesquita. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

GOMBRICH, Ernst. (1909-2001). **Art and Illusion** (Arte e Ilusão). Tradução de Raul de Sá Barbosa. 4 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007. (1977).

GOMBRICH, Ernst. (1909-2001). **The Story of Art** (A História da Arte). Tradução de Álvaro Cabral. 16 ed. Rio de Janeiro, LTC: 2015. (1950).

HILL, Jason; SCHWARTZ, Vanessa. **Getting the Picture**: The Visual Culture of the News. London: Bloomsbury Publishing, 2015.

HÖIJER, Birgitta. The discourse of global compassion: the audience and media reporting of human suffering. **Media, Culture & Society**, SAGE Publications, London, Thousand Oaks and New Delhi, v. 26, n. 4, 2004, p. 513–531.



IYER, Aarti et al. Understanding the power of the picture: the effect of image content on emotional and political responses. **Journal of Applied Social Psychology**, 2014, 44, pp. 511-521

KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

LAIGNIER, Pablo. Por uma teoria do jornalismo: Muniz Sodré em busca dos elementos que compõem o acontecimento midiático. **Matrizes**, v. 3, n 1, pp. 233-240, ago-dez. 2009.

LANA, Lígia; FRANÇA, Renné. Do cotidiano ao acontecimento, do acontecimento ao cotidiano. **Compós**, v. 11, n. 3, pp. 1-13, set.dez, 2008.

LAVOIE, Vincent. Hindenburg Disaster Pictures: Awarding a Multifaceted Icon. In: HILL, Jason; SCHWARTZ, Vanessa. **Getting the Picture: The Visual Culture of the News**. London: Bloomsbury Publishing, 2015. pp. 252-258.

LISSOVSKY, Mauricio. A fotografia documental no limiar da experiência moderna. FATORELLI, Antonio; BRUNO, Fernanda. (orgs.). **Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006. pp. 179-196.

LISSOVSKY, Mauricio. **A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna**. Rio de Janeiro: Editora Mauad X, 2008.

LISSOVSKY, Mauricio. Rastros na paisagem: A fotografia e a proveniência dos lugares. **Revista Contemporânea**, v. 9, n. 2, ago. 2011, p.281-300.

MARGOLIN, Uri. Character. In: HÜHN, Peter; PIER, John; SCHMID, Wolf; SCHÖNERT, Jörg. **Handbook of narratology**. Walter de Gruyter: Berlim, Nova York, 2009. pp. 66-79.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O primado da percepção e suas consequências filosóficas**. (1908-1961). (1946).

**MICHAELIS**: moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.

MITCHELL, W. J.T. **What do pictures want?: the lives and loves of images**. London: The University of Chicago, 2005.

PEIXOTO, João. Innovative experiences in contemporary photojournalism: the Innovative Storytelling case of the World Press Photo Digital Storytelling Contest. **Intercom - RBCC**, São Paulo, v. 43, n. 2, p. 91-111, 2020.

PICADO, Benjamim. Da iconicidade à plasticidade gráfica do instantâneo: o mistério do testemunho fotográfico da ação. **Revista Fronteiras - estudos midiáticos**, v. 8, n. 2, p. 160-170, maio/ago 2006.

PICADO, Benjamim. A ação e a paixão que se colhem num rosto: pensando os regimes do discurso do retrato humano no fotojornalismo. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 18, p. 276-290, dez. 2009.

PICADO, Benjamim. Sentido Visual e Vetores de Imersão: regimes plásticos da implicação do espectador nas formas visuais do fotojornalismo. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 22, p. 53-66, dez. 2011.

PICADO, Benjamim. Entre a Compassionalidade e os Tempos Vazios do acontecimento: matrizes da discursividade visual no fotojornalismo contemporâneo. **Ícone**, Pernambuco, v. 14, n. 1, ago. 2012.

PICADO, Benjamim. **O olho suspenso do novecento**: plasticidade e discursividade visual no fotojornalismo moderno. Rio de Janeiro: Pensamento Brasileiro, 2014.

PICADO, Benjamin. Fotografia: teoria, interrompida? **Revista Galaxia**, São Paulo, n. 36, p. 59-71, set./dez., 2017.

PICADO, Benjamim. **Escritos sobre comunicação e experiência estética**: sedimentos, regimes, modalidades. Belo Horizonte, MG: PPGCOM/UFMG, 2019.

PICADO, Benjamim. (Des)Aventuras do índice nas Teorias da Fotografia. **Interim**, v. 25, n. 2, 2020.

POIVERT, Michel. Does contemporary photography have a history? (A fotografia contemporânea tem uma história?). Tradução de Andrea Eichenberger. **Revista Palíndromo**, n. 13, jan./jun. 2015.

RAMOS, Júlia. Testemunho tardio: o desastre em Mariana (MG) no fotojornalismo de Zero Hora. In: PICADO, Benjamin (Org.). **Escritos sobre comunicação e experiência estética**: sedimentos, regimes, modalidades. Belo Horizonte, MG: PPGCOM/UFMG, 2019. pp. 150-174.

RITCHIN, Fred. **Bending the Frame**: Photojournalism, Documentary, and the Citizen. New York: Aperture, 2013.

ROUILLÉ, André. **La Photographie, entre document et art contemporain** (A fotografia: entre documento e arte contemporânea). Tradução Constancia Egrejas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009

SANTIAGO, Júnior. A virada e a imagem: história teórica do pictorial/iconic/visual turn e suas implicações para as humanidades. **Revista Estudos de Cultura Material, Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 27, 2019, p. 1-51.

SANZ, Claudia. Quando o tempo fugiu do instantâneo. **Studium**, n. 32, 2011, Campinas, SP. Disponível em: <<https://www.studium.iar.unicamp.br/32/4.html>>. Acesso em: 20 jun. 2019.

SARTUZI, Ilê. Absorção, teatralidade e a tradição da pintura francesa na obra de Henri Matisse. **ARS**, São Paulo, v. 17, n. 16, pp. 253-269, jun. 2019.

SCHILLER, Friedrich. (1759-1805). **Neue Thalia (1792-1793). Kleinere Prosaiche Schriften (1792-1802)** (Objetos trágicos, objetos estéticos). Tradução de Vladimir Vieira. 1.ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2018.

SCHILLER, Friedrich. (1792-1793). **Vom Erhabenen (Zur weitem Ausführung einiger Kantischen Ideen)** (Do sublime ao trágico). Tradução de Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. 2. ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016. (Coleção Filô Estética).

SCHNEIDER, Greice. O instante indecísivo na fotografia: dilatando as temporalidades do acontecimento visual. **Revista Cáspes Líbero**, v. 23, n. 46, 2020.

SCHNEIDER, Greice; BENIA, Renata. Imagens de um tempo suspenso: dramaturgia do não-acontecimento nas fotografias contemplativas da pandemia. **Revista INTERIN**, v. 25, n. 2, jul./dez. 2020. p. 130-151.

SCRUTON, Roger. Photography and representation. In: **Critical Inquiry**, v. 7, n. 3, 1981, p. 577-603.

SCRUTON, Roger. **The face of God** (O Rosto de Deus). Tradução de Pedro Sette-Câmara. 1. ed. São Paulo: É Realizações, 2015.

SCRUTON, Roger. (1974). **Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind**. (Arte e Imaginação: um estudo em filosofia da mente. Tradução de Luiz Paulo Rouanet. 1. Ed. São Paulo: É Realizações, 2017. 320 p.

SILVA JÚNIOR, José Afonso. Da foto à fotografia: os jornais precisam de fotógrafos? **Revista Contemporânea**, Bahia, v. 12, n. 1, p. 55-72. 90, jan-abr. 2014.

SODRÉ, Muniz. Jornalismo como campo de pesquisa. **Brazilian Journalism Research**, v. 2, n. 2, pp. 124-133, 2014.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. **On Photography** (Sobre Fotografia). Tradução de Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

SOUZA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo**: introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Florianópolis, SC: Editora Letras Contemporâneas, 2004. 124p.

SOUZA, Jorge. News Values nas Fotos do ano do WPP - 1956-1996. **Revista de Recensões de Comunicação e Cultura**, 1998.

SOUZA E SILVA, Wagner. **Fotojornalismo que respira**. In: Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2019. Belém, PA: UFPA, set. 2019.

TORAL, André. De costas em uma tradição figurativa. **Museu Lasar Segall**, 2012. Disponível em: <[http://www.mls.gov.br/pdfs/texto\\_AndreToral.pdf](http://www.mls.gov.br/pdfs/texto_AndreToral.pdf)>. Acesso em: 30 maio 2019.

TORRES, Walter. A Cena Naturalista. In: GUINSBURG, Jacob. **O Naturalismo**. São Paulo: Perspectiva, 2017. pp. 481-500

VAN GELDER, Hilder. The shape of the pictorial in contemporary photography. **Image and Narrative**, n. 1, v. 10, n. 24, 2009.

WARBURG, Aby. (1866-1929). **Werke in einem Band** (Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências). Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015

WOLFE, Gregory. **Beauty Will Save the World**: Recovering the Human in an Ideological Age (A Beleza salvará o mundo: recuperando o humano numa era ideológica). Tradução de Marcelo Gonzaga de Oliveira. São Paulo: Vide Editorial, 2015.

WPP. **2020 World Press Photo Contest**. World Press Photo, 2020. Disponível em: <<https://www.worldpressphoto.org/programs/contests/photo-contest/28569>>. Acesso em: 19 abr. 2020.

XAVIER, Ismail. Maurice Merleau-Ponty. In: XAVIER, Ismail. **A Experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983. (Coleção Arte e cultura, n. 5). pp. 101-117.

ZARZYCKA, Marta. Feelings as Facts - The World Press Photo contest and visual tropes. **Photographies**, v. 6, n. 1, 14 jun. 2013, pp. 177-184.

ZARZYCKA, Marta; KLEPPE, Martijn. Awards, archives, and affects: tropes in the World Press Photo contest 2009–11. **Media, Culture & Society**, n. 35, v. 8, p. 977–995, 2013.

## APÊNDICE A – QUANTIDADE DE IMAGENS COM TEMAS ABSORTIVOS

| <i>todas as categorias</i> | <i>1956-2019   em 64 anos</i> | <i>quantidade de imagens</i> |
|----------------------------|-------------------------------|------------------------------|
|                            | 1956-1959                     | 5                            |
|                            | 1960-1969                     | 12                           |
|                            | 1970-1979                     | 40                           |
|                            | 1980-1989                     | 134                          |
|                            | 1990-1999                     | 196                          |
|                            | 2000-2009                     | 245                          |
|                            | 2010-2019                     | 328                          |
|                            | 2020                          | 57                           |
| <i>total</i>               |                               | <b>1.017</b>                 |

| <i>categoria long-form</i>  | <i>2015-2020</i> | <i>quantidade de imagens</i> |
|-----------------------------|------------------|------------------------------|
| imagem consta em 1 projeto  | 2015             | 8                            |
| imagem consta em 3 projetos | 2016             | 20                           |
| imagem consta em 3 projetos | 2017             | 26                           |
| imagem consta em 2 projetos | 2018             | 15                           |
| imagem consta em 3 projetos | 2019             | 19                           |
| consta em 2 projetos        | 2020             | 9                            |
| <i>total</i>                |                  | <b>97</b>                    |

## APÊNDICE B – CATEGORIAS, CRITÉRIOS E VARIÁVEIS

| <i>Categorias</i>                                   | <i>critérios</i>   |
|---|--|
| <b>olhar na cena</b>                                | <ul style="list-style-type: none"> <li>- olhar distante</li> <li>- olhar fixo em algo</li> <li>- olhar para câmera</li> <li>- não há olhar</li> <li>- olhares divergentes/não-olhar</li> </ul> |
| <b>determinação do personagem</b>                   | <ul style="list-style-type: none"> <li>- indeterminação</li> <li>- determina o sujeito</li> </ul>  |
| <b>ação do sujeito representado</b>                 | <ul style="list-style-type: none"> <li>- fixidez, imobilidade</li> <li>- desempenha alguma ação</li> <li>- variadas / divergentes</li> </ul>   |
| <b>dramaticidade</b>                                | <ul style="list-style-type: none"> <li>- muito dramático</li> <li>- pouco dramático</li> </ul>   |
| <b>temporalidade do evento</b>                      | <ul style="list-style-type: none"> <li>- pontual</li> <li>- menos pontual</li> </ul>   |
| <b>elementos informativos sobre o acontecimento</b> | <ul style="list-style-type: none"> <li>- sim</li> <li>- não</li> </ul>   |
| <b>apresentação do espaço</b>                       | <ul style="list-style-type: none"> <li>- ambiente interno</li> <li>- ambiente externo</li> <li>- incerto</li> </ul>  |
| <b>proporção no quadro</b>                          | <ul style="list-style-type: none"> <li>- preponderância humana</li> <li>- preponderância ambiente</li> </ul>   |

## APÊNDICE C – TABULAÇÃO DOS DADOS

| dimensão dramática (fisionomia e ação humana) |    |                                   |    |                              |    |                         |    |
|---|----|-----------------------------------|----|------------------------------|----|-------------------------|----|
| olhar   |    | determinação do sujeito           |    | ação do sujeito representado |    | dramaticidade           |    |
| olhar distante                                | 37 | indeterminação                    | 37 | fixidez, imobilidade         | 67 | muito dramático         | 21 |
| olhar fixo em algo                            | 64 | determina o sujeito               | 60 | desempenha alguma ação       | 21 | pouco dramático         | 76 |
| olhar para câmera                             | 1  |                                   |    | variadas / divergentes       | 9  |                         |    |
| não há olhar                                  | 15 |                                   |    |                              |    |                         |    |
| olhares divergentes/não-olhar                 | 18 |                                   |    |                              |    |                         |    |
| dimensão temporal                             |    |                                   |    |                              |    |                         |    |
| temporalidade do evento                       |    | tempo                             |    | duração do projeto           |    |                         |    |
| pontual                                       | 18 | presente                          | 23 | 3-anos                       | 4  |                         |    |
| menos pontual                                 | 79 | não indica / incerto / não-evento | 28 | 6-anos                       | 4  |                         |    |
|   |    | pré-evento                        | 6  | 7-anos                       | 2  |                         |    |
|   |    | pós-evento                        | 24 | 8-anos                       | 1  |                         |    |
|   |    | alongado                          | 15 | 13-anos                      | 1  |                         |    |
|   |    |                                   |    | 23-anos                      | 1  |                         |    |
|   |    |                                   |    | 25-anos                      | 1  |                         |    |
| dimensão estética                             |    |                                   |    |                              |    |                         |    |
| elementos informativos sobre o acontecimento  |    | iluminação de cena                |    | apresentação do espaço       |    | proporção no quadro     |    |
| sim   | 62 | imagem clara                      | 45 | ambiente interno             | 51 | preponderância humana   | 76 |
| não   | 35 | imagem escura                     | 52 | ambiente externo             | 39 | preponderância ambiente | 21 |
|   |    |                                   |    | incerto                      | 7  |                         |    |

### 2015 | Lu-Guang



olhares divergentes/não-olhar

indeterminação

fixidez, imobilidade

pouco dramático

menos pontual

pós-evento



ambiente externo




preponderância humana

longe / aberto

sim










imagem clara

| 2015   darcy padilla  |   |   |   |  |   |   |                                   |
|---|---|---|---|--|---|---|-----------------------------------|
|  |  |  |  |  |  |  |                                   |
| olhar distante  | olhar fixo em algo  | olhar distante  | olhar distante  | olhar distante   | olhar distante  | olhar distante  | olhar distante                    |
| determina o sujeito   | determina o sujeito   | determina o sujeito   | determina o sujeito   | determina o sujeito  | determina o sujeito   | determina o sujeito   | determina o sujeito               |
| desempenha alguma ação  | desempenha alguma ação  | fixidez, imobilidade  | fixidez, imobilidade  | fixidez, imobilidade   | fixidez, imobilidade  | fixidez, imobilidade  | fixidez, imobilidade              |
| muito dramático   | pouco dramático   | pouco dramático   | muito dramático   | muito dramático  | pouco dramático   | pouco dramático   | pouco dramático                   |
| menos pontual   | menos pontual   | menos pontual   | menos pontual   | menos pontual  | menos pontual   | menos pontual   | menos pontual                     |
| não indica / incerto / não-evento   | presente  | alargado  | não indica / incerto / não-evento   | pré-evento   | pós-evento  | não indica / incerto / não-evento   | não indica / incerto / não-evento |
| 23 anos   |   |   |   |  |   |   |                                   |
| ambiente interno  | ambiente interno  | incerto   | ambiente interno  | ambiente interno   | ambiente externo  | ambiente externo  | ambiente externo                  |
| preponderância humana   | preponderância humana   | preponderância humana   | preponderância humana   | preponderância humana  | preponderância ambiente   | preponderância humana   | preponderância humana             |
| perto / fechado   | perto / fechado   | perto / fechado   | perto / fechado   | perto / fechado  | longe / aberto  | perto / fechado   | perto / fechado                   |
| sim   | sim   | não   | sim   | sim  | não   | não   | não                               |
| imagem escura   | imagem escura   | imagem escura   | imagem escura   | imagem escura  | imagem escura   | imagem escura   | imagem escura                     |









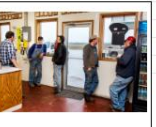



| 2016   david guttenfelder   |   |  |   |
|---|---|--|---|
|  |  |  |  |
| olhar distante  | olhar fixo em algo  | olhar distante   | olhar distante  |
| olhar fixo em algo  |   | olhar fixo em algo   | olhar fixo em algo  |
| indeterminação  | indeterminação  | indeterminação   | indeterminação  |
| desempenha alguma ação  | fixidez, imobilidade  | fixidez, imobilidade   | fixidez, imobilidade  |
| pouco dramático   | pouco dramático   | pouco dramático  | muito dramático   |
| menos pontual   | menos pontual   | menos pontual  | menos pontual   |
| presente  | presente  | pós-evento   | não indica / incerto / não-evento   |
| 8 anos  |   |  |   |
| ambiente externo  | ambiente interno  | ambiente interno   | ambiente interno  |
| preponderância humana   | preponderância ambiente   | preponderância ambiente  | preponderância ambiente   |
| perto / fechado   | longe / aberto  | longe / aberto   | longe / aberto  |
| não   | sim   | sim  | não   |
| imagem clara  | imagem clara  | imagem clara   | imagem clara  |






| 2016   mary f. calvert  |   |   |   |  |   |   |                       |
|---|---|---|---|--|---|---|-----------------------|
|  |  |  |  |  |  |  |                       |
| olhar fixo em algo  | olhar distante  | olhar fixo em algo  | olhar fixo em algo  | olhar fixo em algo   | olhar fixo em algo  | olhar fixo em algo  | olhar fixo em algo    |
| determina o sujeito   | determina o sujeito   | determina o sujeito   | determina o sujeito   | determina o sujeito  | determina o sujeito   | determina o sujeito   | determina o sujeito   |
| desempenha alguma ação  | fixidez, imobilidade  | fixidez, imobilidade  | fixidez, imobilidade  | fixidez, imobilidade   | fixidez, imobilidade  | fixidez, imobilidade  | fixidez, imobilidade  |
| pouco dramático   | pouco dramático   | muito dramático   | muito dramático   | pouco dramático  | muito dramático   | muito dramático   | muito dramático       |
| menos pontual   | pontual   | pontual   | menos pontual   | menos pontual  | menos pontual   | menos pontual   | menos pontual         |
| pós-evento  | pós-evento  | pós-evento  | pós-evento  | pós-evento   | pós-evento  | pós-evento  | pós-evento            |
| 3 anos  |   |   |   |  |   |   |                       |
| ambiente externo  | incerto   | ambiente interno  | ambiente externo  | ambiente interno   | ambiente interno  | ambiente externo  | ambiente externo      |
| preponderância humana   | preponderância humana   | preponderância humana   | preponderância humana   | preponderância humana  | preponderância humana   | preponderância humana   | preponderância humana |
| perto / fechado   | perto / fechado   | perto / fechado   | perto / fechado   | perto / fechado  | perto / fechado   | perto / fechado   | perto / fechado       |
| sim   | não   | não   | não   | sim  | sim   | não   | não                   |
| imagem clara  | imagem escura   | imagem clara  | imagem clara  | imagem escura  | imagem escura   | imagem clara  | imagem clara          |








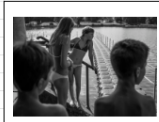

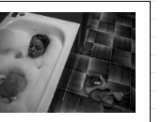









|   |   |   |   |  |   |   |  |
|---|---|---|---|--|---|---|--|
| 2016 / nancy borowick   |   |   |   |  |   |   |  |
|  |  |  |  |  |  |  |  |
| olhar fixo em algo  | não há olhar  | olhares divergentes/não-olhar   | olhar fixo em algo  | olhar fixo em algo<br>não há olhar   | olhar fixo em algo  | olhar distante  |  |
| determina o sujeito   | determina o sujeito   | determina o sujeito   | determina o sujeito   | determina o sujeito  | determina o sujeito   | determina o sujeito   |  |
| fixidez, imobilidade  | fixidez, imobilidade  | fixidez, imobilidade  | variadas / divergentes  | desempenha alguma ação   | fixidez, imobilidade  | fixidez, imobilidade  |  |
| pouco dramático   | pouco dramático   | pouco dramático   | pouco dramático   | pouco dramático  | mucho dramático   | pouco dramático   |  |
| menos pontual   | menos pontual   | menos pontual   | pontual   | pontual  | pontual   | pontual   |  |
| alargado  | pré-evento  | pós-evento  | pós-evento  | pré-evento   | presente  | presente  |  |
| 3 anos  |   |   |   |  |   |   |  |
| ambiente interno  | ambiente interno  | ambiente interno  | ambiente externo  | ambiente interno   | ambiente interno  | ambiente interno  |  |
| preponderância humana   | preponderância humana   | preponderância ambiente   | preponderância ambiente   | preponderância humana  | preponderância humana   | preponderância ambiente   |  |
| perto / fechado   | perto / fechado   | longe / aberto  | longe / aberto  | perto / fechado  | perto / fechado   | longe / aberto  |  |
| sim   | sim   | sim   | sim   | sim  | sim   | sim   |  |
| imagem escura   | imagem clara  | imagem escura   | imagem clara  | imagem clara   | imagem clara  | imagem escura   |  |
|  |  |   |   |  |   |   |  |
| olhar fixo em algo  | olhar fixo em algo  |   |   |  |   |   |  |
| determina o sujeito   | olhares divergentes/não-olhar   |   |   |  |   |   |  |
| fixidez, imobilidade  | determina o sujeito   |   |   |  |   |   |  |
| pouco dramático   | variadas / divergentes  |   |   |  |   |   |  |
| pouco dramático   | pouco dramático   |   |   |  |   |   |  |
| pontual   | menos pontual   |   |   |  |   |   |  |
| pós-evento  | pós-evento  |   |   |  |   |   |  |
| ambiente externo  | ambiente interno  |   |   |  |   |   |  |
| preponderância ambiente   | preponderância humana   |   |   |  |   |   |  |
| longe / aberto  | perto / fechado   |   |   |  |   |   |  |
| sim   | sim   |   |   |  |   |   |  |
| imagem clara  | imagem escura   |   |   |  |   |   |  |

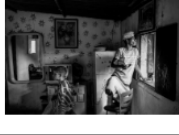



|   |   |   |   |  |   |   |  |
|---|---|---|---|--|---|---|--|
| 2017 hossein fatemi   |   |   |   |  |   |   |  |
|  |  |  |  |  |  |  |  |
| olhares divergentes/não-olhar   | olhar distante  | olhar fixo em algo  | olhares divergentes/não-olhar   | olhar fixo em algo   | olhares divergentes/não-olhar   | olhar distante  |  |
| indeterminação  | indeterminação  | determina o sujeito   | determina o sujeito   | indeterminação   | indeterminação  | determina o sujeito   |  |
| fixidez, imobilidade  | fixidez, imobilidade  | fixidez, imobilidade  | fixidez, imobilidade  | desempenha alguma ação   | desempenha alguma ação  | fixidez, imobilidade  |  |
| pouco dramático   | pouco dramático   | pouco dramático   | pouco dramático   | pouco dramático  | pouco dramático   | pouco dramático   |  |
| menos pontual   | menos pontual   | menos pontual   | menos pontual   | menos pontual  | menos pontual   | menos pontual   |  |
| pós-evento  | não indica / incerto / não-evento   | não indica / incerto / não-evento   | não indica / incerto / não-evento   | não indica / incerto / não-evento  | não indica / incerto / não-evento   | não indica / incerto / não-evento   |  |
| 13 anos   |   |   |   |  |   |   |  |
| ambiente externo  | ambiente externo  | ambiente interno  | ambiente interno  | ambiente interno   | ambiente interno  | ambiente interno  |  |
| preponderância humana   | preponderância humana   | preponderância humana   | preponderância humana   | preponderância humana  | preponderância humana   | preponderância humana   |  |
| perto / fechado   | perto / fechado   | perto / fechado   | perto / fechado   | perto / fechado  | perto / fechado   | perto / fechado   |  |
| não   | não   | não   | sim   | sim  | não   | não   |  |
| imagem clara  | imagem clara  | imagem clara  | imagem clara  | imagem escura  | imagem clara  | imagem clara  |  |

|   |   |   |   |  |   |   |
|---|---|---|---|--|---|---|
| 2017 / markus jokela  |   |   |   |  |   |   |
|  |  |  |  |  |  |  |
| olhar fixo em algo  | olhar distante  | olhares divergentes/não-olhar   | olhar distante  | olhares divergentes/não-olhar  | olhar distante  | olhar fixo em algo  |
| determina o sujeito   | determina o sujeito   | determina o sujeito   | determina o sujeito   | determina o sujeito  | determina o sujeito   | determina o sujeito   |
| desempenha alguma ação  | fixidez, imobilidade  | desempenha alguma ação  | desempenha alguma ação  | variadas / divergentes   | fixidez, imobilidade  | fixidez, imobilidade  |
| pouco dramático   | pouco dramático   | pouco dramático   | pouco dramático   | pouco dramático  | mucho dramático   | pouco dramático   |
| pontual   | menos pontual   | menos pontual   | menos pontual   | menos pontual  | menos pontual   | menos pontual   |
| presente  | alargado  | não indica / incerto / não-evento   | pós-evento  | não indica / incerto / não-evento  | pós-evento  | não indica / incerto / não-evento   |
| 25 anos   |   |   |   |  |   |   |
| ambiente externo  | ambiente interno  | ambiente externo  | ambiente interno  | ambiente externo   | ambiente interno  | ambiente interno  |
| preponderância humana   | preponderância humana   | preponderância humana   | preponderância humana   | preponderância humana  | preponderância humana   | preponderância humana   |
| perto / fechado   | perto / fechado   | perto / fechado   | perto / fechado   | perto / fechado  | perto / fechado   | longe / aberto  |
| sim   | não   | sim   | sim   | sim  | não   | não   |
| imagem clara  | imagem escura   | imagem clara  | imagem escura   | imagem clara   | imagem escura   | imagem escura   |
|  |  |  |  |  |   |   |
| não há olhar  | olhares divergentes/não-olhar   | olhar distante  | olhar distante  | olhar distante   |   |   |
| indeterminação  | determina o sujeito   | determina o sujeito   | determina o sujeito   | determina o sujeito  |   |   |
| fixidez, imobilidade  | fixidez, imobilidade  | fixidez, imobilidade  | fixidez, imobilidade  | fixidez, imobilidade   |   |   |
| pouco dramático   | pouco dramático   | pouco dramático   | pouco dramático   | pouco dramático  |   |   |
| menos pontual   | menos pontual   | menos pontual   | menos pontual   | menos pontual  |   |   |
| pós-evento  | não indica / incerto / não-evento   | pré-evento  | presente  | não indica / incerto / não-evento  |   |   |
|   |   |   |   |  |   |   |
| ambiente interno  | ambiente interno  | ambiente interno  | ambiente externo  | ambiente interno   |   |   |
| preponderância ambiente   | preponderância humana   | preponderância humana   | preponderância humana   | preponderância ambiente  |   |   |
| longe / aberto  | perto / fechado   | perto / fechado   | perto / fechado   | perto / fechado  |   |   |
| sim   | não   | sim   | sim   | sim  |   |   |
| imagem clara  | imagem clara  | imagem clara  | imagem clara  | imagem clara   |   |   |

|   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|
| 2017   valery melnikov  |   |   |   |   |
|  |  |  |  |  |
| olhares divergentes/não-olhar   | olhar fixo em algo  | olhar distante  | não há olhar  | olhar distante  |
|   | olhar para câmera   | olhar fixo em algo  |   | olhar fixo em algo  |
|   |   |   |   |   |
| indeterminação  | determina o sujeito   | indeterminação  | indeterminação  | indeterminação  |
| fixidez, imobilidade  | fixidez, imobilidade  | fixidez, imobilidade  | fixidez, imobilidade  | fixidez, imobilidade  |
| pouco dramático   | mucho dramático   | pouco dramático   | pouco dramático   | pouco dramático   |
| menos pontual   | menos pontual   | menos pontual   | menos pontual   | menos pontual   |
| pós-evento  | não indica / incerto / não-evento   | presente  | presente  | presente  |
| 3 anos  |   |   |   |   |
| ambiente externo  | ambiente interno  | ambiente interno  | ambiente externo  | ambiente interno  |
| preponderância ambiente   | preponderância humana   | preponderância humana   | preponderância humana   | preponderância ambiente   |
| longe / aberto  | perto / fechado   | perto / fechado   | perto / fechado   | longe / aberto  |
| sim   | sim   | não   | sim   | sim   |
| imagem escura   | imagem escura   | imagem escura   | imagem escura   | imagem escura   |

|   |   |   |   |  |   |   |  |
|---|---|---|---|--|---|---|--|
| 2018   carla kogelman   |   |   |   |  |   |   |  |
|    |    |    |    |    |    |    |  |
| não há olhar  | olhar fixo em algo  | olhar fixo em algo  | olhar distante  | olhar fixo em algo   | não há olhar  | olhar fixo em algo  |  |
| determina o sujeito   | determina o sujeito   | determina o sujeito   | determina o sujeito   | determina o sujeito  | determina o sujeito   | determina o sujeito   |  |
| fixidez, imobilidade  | fixidez, imobilidade  | desempenha alguma ação  | fixidez, imobilidade  | desempenha alguma ação   | fixidez, imobilidade  | variadas / divergentes  |  |
| pouco dramático   | pouco dramático   | pouco dramático   | pouco dramático   | pouco dramático  | pouco dramático   | multo dramático   |  |
| menos pontual   | pontual   | menos pontual   | menos pontual   | menos pontual  | menos pontual   | menos pontual   |  |
| não indica / incerto / não-evento   | pré-evento  | presente  | não indica / incerto / não-evento   | não indica / incerto / não-evento  | não indica / incerto / não-evento   | não indica / incerto / não-evento   |  |
| 6 anos  |   |   |   |  |   |   |  |
| incerto   | ambiente interno  | ambiente interno  | ambiente externo  | ambiente externo   | ambiente externo  | ambiente interno  |  |
| preponderância humana   | preponderância humana   | preponderância humana   | preponderância ambiente   | preponderância humana  | preponderância humana   | preponderância ambiente   |  |
| perto / fechado   | perto / fechado   | perto / fechado   | longe / aberto  | perto / fechado  | perto / fechado   | longe / aberto  |  |
| não   | sim   | sim   | não   | sim  | sim   | sim   |  |
| imagem escura   | imagem clara  | imagem clara  | imagem clara  | imagem escura  | imagem escura   | imagem escura   |  |
|    |    |    |   |  |   |   |  |
| olhares divergentes/não-olhar   | não há olhar  | não há olhar  |   |  |   |   |  |
| determina o sujeito   | determina o sujeito   | determina o sujeito   |   |  |   |   |  |
| fixidez, imobilidade  | fixidez, imobilidade  | fixidez, imobilidade  |   |  |   |   |  |
| pouco dramático   | pouco dramático   | pouco dramático   |   |  |   |   |  |
| menos pontual   | menos pontual   | menos pontual   |   |  |   |   |  |
| não indica / incerto / não-evento   | não indica / incerto / não-evento   | não indica / incerto / não-evento   |   |  |   |   |  |
| ambiente externo  | incerto   | ambiente interno  |   |  |   |   |  |
| preponderância humana   | preponderância humana   | preponderância humana   |   |  |   |   |  |
| perto / fechado   | perto / fechado   | perto / fechado   |   |  |   |   |  |
| sim   | sim   | sim   |   |  |   |   |  |
| imagem clara  | imagem clara  | imagem clara  |   |  |   |   |  |
| 2018   fausto podavini  |   |   |   |  |   |   |  |
|  |  |  |  |  |  |  |  |
| não há olhar  | olhar distante  | olhares divergentes/não-olhar   | olhar fixo em algo  | não há olhar   |   |   |  |
| indeterminação  | indeterminação  | indeterminação  | indeterminação  | indeterminação   |   |   |  |
| fixidez, imobilidade  | fixidez, imobilidade  | variadas / divergentes  | fixidez, imobilidade  | variadas / divergentes   |   |   |  |
| pouco dramático   | pouco dramático   | multo dramático   | pouco dramático   | pouco dramático  |   |   |  |
| menos pontual   | menos pontual   | menos pontual   | menos pontual   | menos pontual  |   |   |  |
| não indica / incerto / não-evento   | presente  | presente  | presente  | presente   |   |   |  |
| 7 anos  |   |   |   |  |   |   |  |
| ambiente externo  | ambiente externo  | ambiente interno  | ambiente externo  | ambiente externo   |   |   |  |
| preponderância ambiente   | preponderância humana   | preponderância humana   | preponderância ambiente   | preponderância ambiente  |   |   |  |
| longe / aberto  | perto / fechado   | perto / fechado   | longe / aberto  | longe / aberto   |   |   |  |
| não   | sim   | sim   | sim   | sim  |   |   |  |
| imagem clara  | imagem escura   | imagem escura   | imagem escura   | imagem clara   |   |   |  |



| 2019   alejandro cegarra  |   |   |  |   |   |
|---|---|---|--|---|---|
|  |  |  |  |  |  |
| olhar distante ▾  | olhar distante ▾  | olhar fixo em algo ▾  | olhar distante ▾   | olhar distante ▾  | olhar distante ▾  |
| olhar fixo em algo ▾  | olhar fixo em algo ▾  | olhar fixo em algo ▾  | olhar fixo em algo ▾   | olhar fixo em algo ▾  | olhar fixo em algo ▾  |
| indeterminação ▾  | determina o sujeito ▾   | determina o sujeito ▾   | indeterminação ▾   | determina o sujeito ▾   | determina o sujeito ▾   |
| fixidez, imobilidade ▾  | fixidez, imobilidade ▾  | fixidez, imobilidade ▾  | fixidez, imobilidade ▾   | fixidez, imobilidade ▾  | fixidez, imobilidade ▾  |
| pouco dramático ▾   | pouco dramático ▾   | multo dramático ▾   | pouco dramático ▾  | multo dramático ▾   | multo dramático ▾   |
| menos pontual ▾   | pontual ▾   | menos pontual ▾   | menos pontual ▾  | menos pontual ▾   | menos pontual ▾   |
| não indica / incerto / não-evento ▾   | pós-evento ▾  | pós-evento ▾  | não indica / incerto / não-evento ▾  | não indica / incerto / não-evento ▾   | alargado ▾  |
| 6 anos ▾  |   |   |  |   |   |
| ambiente externo ▾  | ambiente interno ▾  | ambiente interno ▾  | ambiente interno ▾   | ambiente interno ▾  | ambiente interno ▾  |
| preponderância humana ▾   | preponderância humana ▾   | preponderância humana ▾   | preponderância ambiente ▾  | preponderância humana ▾   | preponderância humana ▾   |
| perto / fechado ▾   | perto / fechado ▾   | perto / fechado ▾   | longe / aberto ▾   | perto / fechado ▾   | perto / fechado ▾   |
| não ▾   | sim ▾   | sim ▾   | sim ▾  | sim ▾   | sim ▾   |
| imagem clara ▾  | imagem escura ▾   | imagem escura ▾   | imagem escura ▾  | imagem escura ▾   | imagem escura ▾   |

| 2019   yael martínez   |  |  |
|--|--|--|
|  |  |  |
| olhar fixo em algo ▾   | olhar distante ▾   | olhar distante ▾   |
|  | olhar fixo em algo ▾   |  |
| determina o sujeito ▾  | determina o sujeito ▾  | determina o sujeito ▾  |
| fixidez, imobilidade ▾   | fixidez, imobilidade ▾   | fixidez, imobilidade ▾   |
| multo dramático ▾  | pouco dramático ▾  | pouco dramático ▾  |
| menos pontual ▾  | menos pontual ▾  | menos pontual ▾  |
| alargado ▾   | pós-evento ▾   | alargado ▾   |
| 6 anos ▾   |  |  |
| ambiente interno ▾   | ambiente externo ▾   | ambiente externo ▾   |
| preponderância humana ▾  | preponderância humana ▾  | preponderância humana ▾  |
| perto / fechado ▾  | perto / fechado ▾  | perto / fechado ▾  |
| não ▾  | não ▾  | não ▾  |
| imagem escura ▾  | imagem escura ▾  | imagem escura ▾  |



## 2020 | romain laurendeau

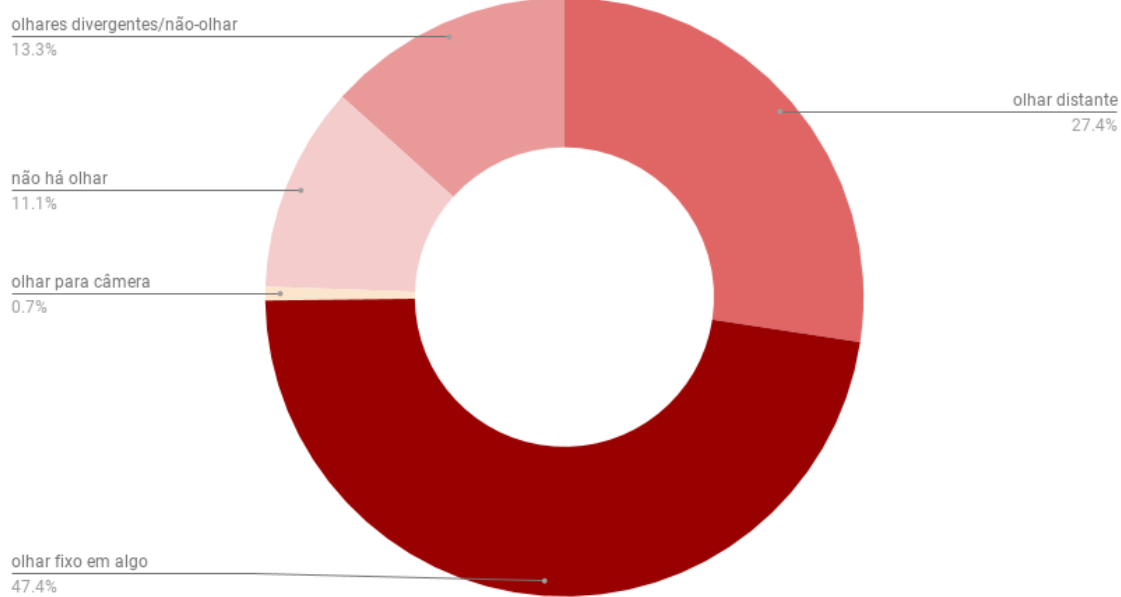


|                       |   |                       |   |                        |   |
|-----------------------|---|-----------------------|---|------------------------|---|
| olhar distante        | ▼ | olhar distante        | ▼ | olhar fixo em algo     | ▼ |
| olhar fixo em algo    | ▼ | olhar fixo em algo    | ▼ |                        | ▼ |
| indeterminação        | ▼ | determina o sujeito   | ▼ | indeterminação         | ▼ |
| fixidez, imobilidade  | ▼ | fixidez, imobilidade  | ▼ | desempenha alguma ação | ▼ |
| pouco dramático       | ▼ | muito dramático       | ▼ | pouco dramático        | ▼ |
|                       |   |                       |   |                        |   |
| menos pontual         | ▼ | menos pontual         | ▼ | pontual                | ▼ |
| alargado              | ▼ | alargado              | ▼ | presente               | ▼ |
| 6 anos                | ▼ |                       | ▼ |                        | ▼ |
|                       |   |                       |   |                        |   |
| ambiente externo      | ▼ | ambiente externo      | ▼ | ambiente externo       | ▼ |
| preponderância humana | ▼ | preponderância humana | ▼ | preponderância humana  | ▼ |
| perto / fechado       | ▼ | perto / fechado       | ▼ | perto / fechado        | ▼ |
| não                   | ▼ | não                   | ▼ | sim                    | ▼ |
| imagem escura         | ▼ | imagem escura         | ▼ | imagem escura          | ▼ |

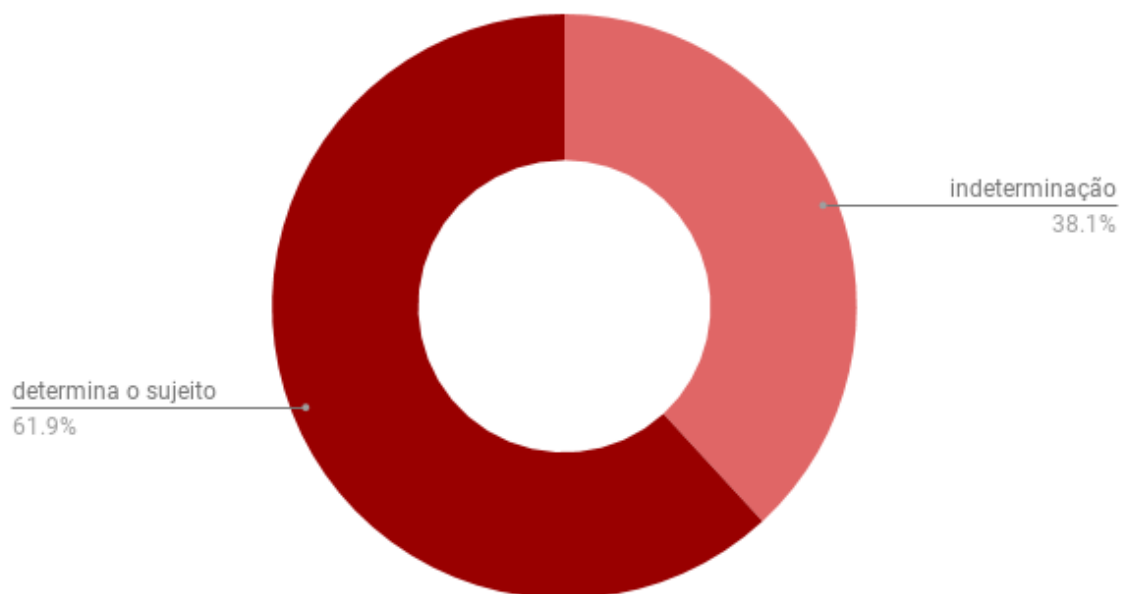
## APÊNDICE D – RESULTADOS QUANTITATIVOS DA TABULAÇÃO

| CATEGORIAS DE ANÁLISE                        | CRITÉRIOS DE ANÁLISE       | PORCENTAGEM |
|--|----------------------------|-------------|
| OLHAR NA CENA                                | olhar fixo em algo         | 47,4%       |
|  | olhar distante             | 27,4%       |
|  | olhares divergentes        | 13,3%       |
|  | não há olhar               | 11,1%       |
|  | olhar para câmera          | 0,7%        |
|  |                            |             |
| DETERMINAÇÃO DO SUJEITO                      | determina o sujeito        | 61,9%       |
|  | indeterminação             | 38,1%       |
|  |                            |             |
| AÇÃO DO SUJEITO REPRESENTADO                 | fixidez, imobilidade       | 69,1%       |
|  | desempenha alguma ação     | 21,6%       |
|  | variadas/divergentes       | 9,3%        |
|  |                            |             |
| DRAMATICIDADE                                | pouco dramático            | 78,4%       |
|  | muito dramático            | 21,6%       |
|  |                            |             |
| TEMPORALIDADE                                | menos pontual              | 81,4%       |
|  | pontual                    | 18,6%       |
|  |                            |             |
| APRESENTAÇÃO DO ESPAÇO                       | ambiente interno           | 52,6%       |
|  | ambiente externo           | 40,2%       |
|  | incerto                    | 7,2%        |
|  |                            |             |
| ELEMENTOS INFORMATIVOS SOBRE O ACONTECIMENTO | sim                        | 63,9%       |
|  | não                        | 36,1%       |
|  |                            |             |
| PROPORÇÃO NO QUADRO                          | preponderância humana      | 78,4%       |
|  | preponderância do ambiente | 21,6%       |

### olhar

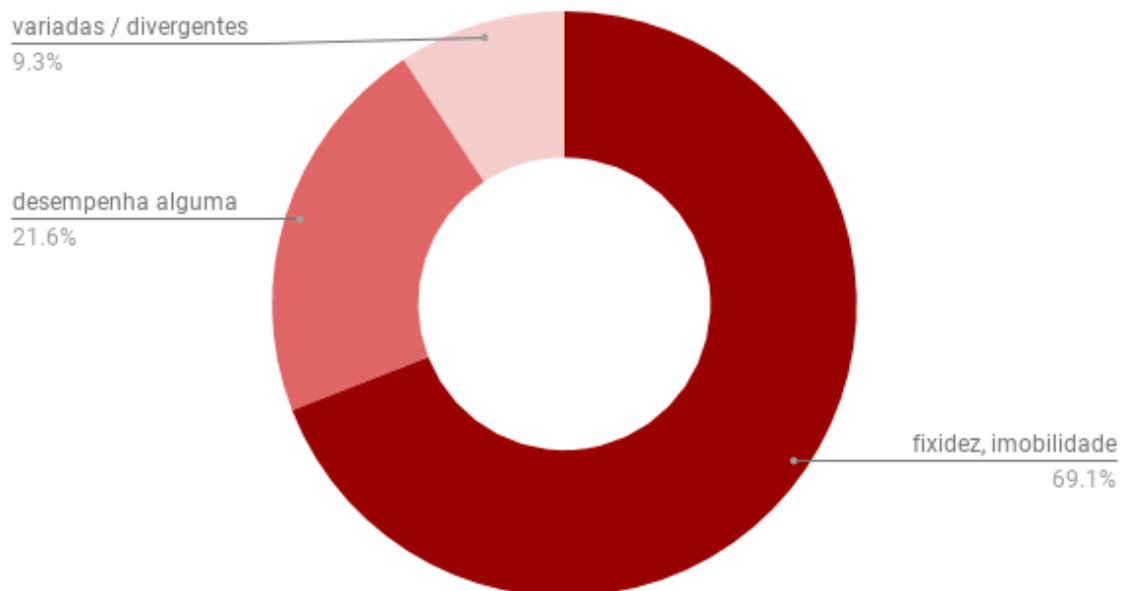


### determinação do sujeito

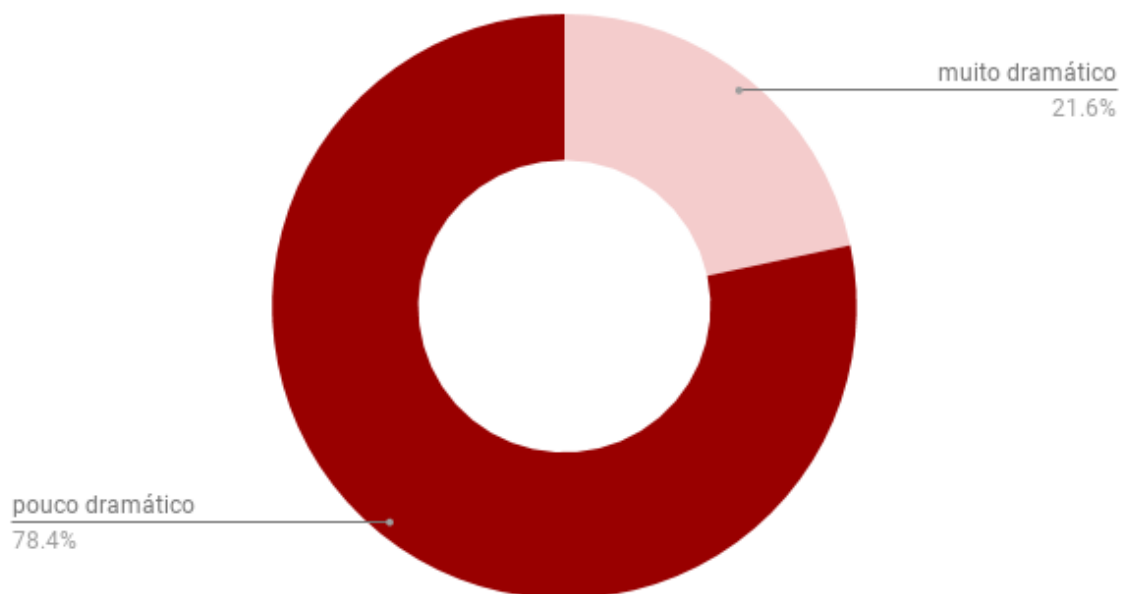




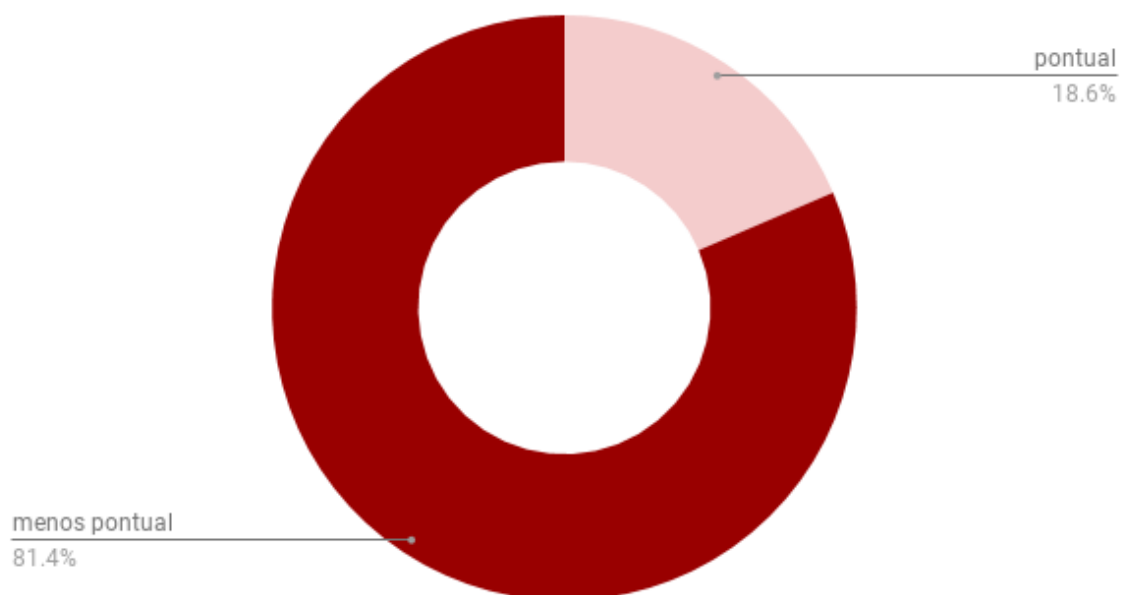
### ação do sujeito representado



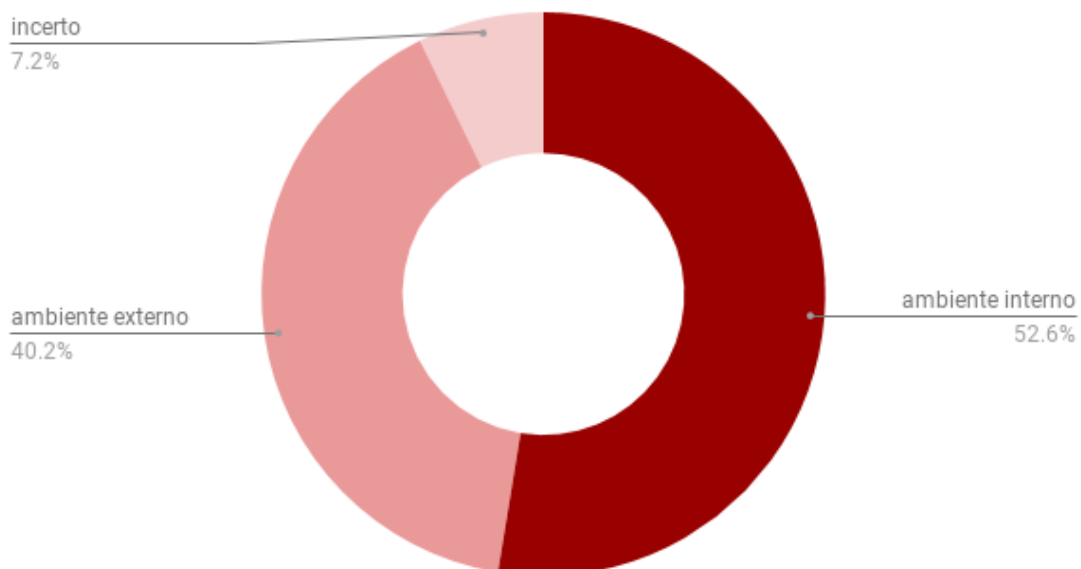
### dramaticidade



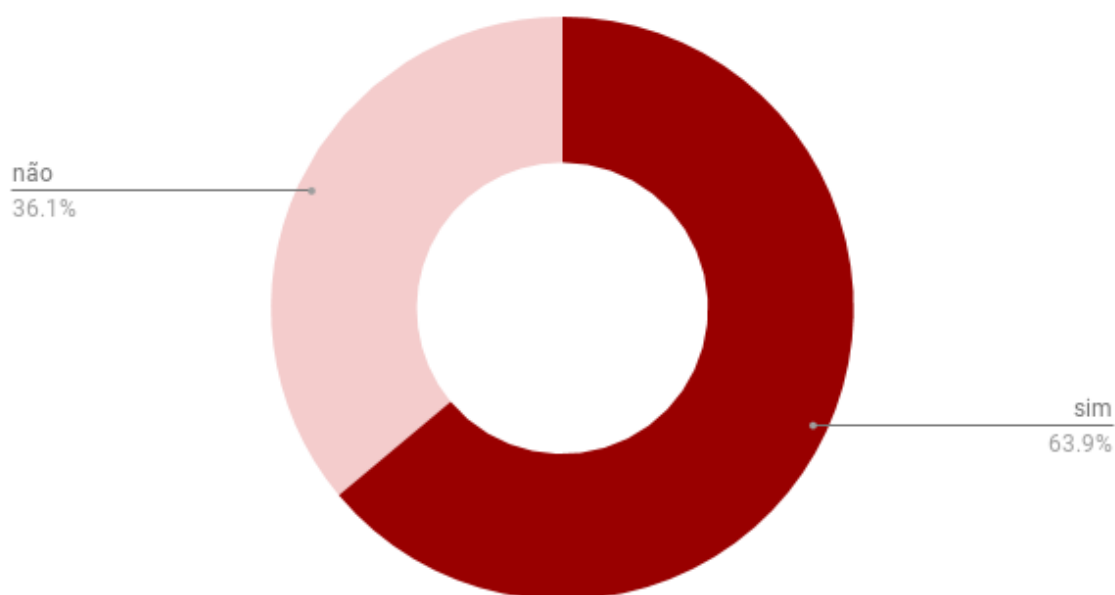
## temporalidade



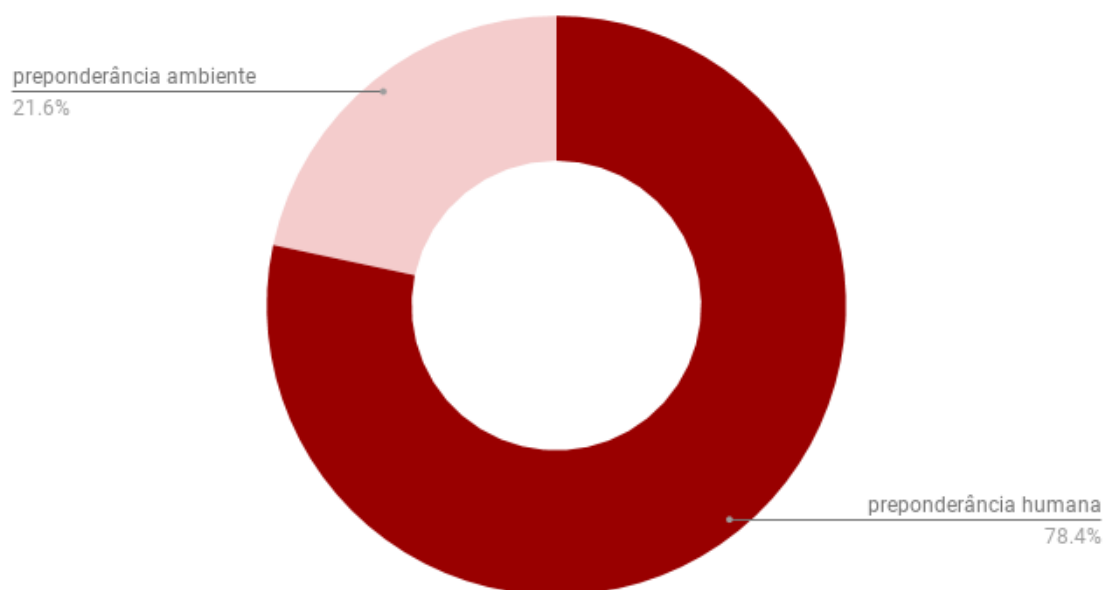
## apresentação do espaço



### elementos informativos sobre o acontecimento



### preponderância no quadro



## APÊNDICE E – DESCRIÇÃO DOS ENSAIOS FOTOGRÁFICOS<sup>54</sup>

### **2015 - Lu Guang: “Development and Pollution” | 2005-2014 (10 anos de produção)**

**Descrição:** “China is now the world’s second-largest economy. Its economic development has consumed lots of energy and generated plenty of pollution. A habit of directly discharging unprocessed industrial sewage, exhaust gas and waste material has led to pollution of farmlands, grasslands and drinking water as well as the ocean and the air. Over the past 10 years, factories have been moved from the country’s east to its central and western parts, thus greatly expanding the polluted area and increasing the severity of the the situation. Although the environmental protection administration has shut down many small enterprises with serious pollution emission, some still continue to discharge contaminants illegally. Some have adopted covert operations, such as releasing the smoke and gas waste at night. The sewage channel is embedded into the river and ocean for discharging pollution. Western factories have large evaporation ponds to store sewage, but the sewage sinks into the ground, thus polluting the water source. Minerals, such as coal and iron, are expanded to large-scale predatory strip mine exploitation from the original underground mining. Grassland has been turned into desert. Fertile farmland has given way to barren mountains. Herdsmen no longer have grassland. Farmers have lost their farms, their own homelands destroyed, thus causing the villagers to become displaced. Winds carry the exposed coal dust and sand, causing smog. Smog, in turn, forces middle and primary schools to close. Flights get delayed. The highway gets shut down. The number of hospital patients with respiratory disease goes up. Food and drinking water is polluted, which leads to cancer, so common China has seen the emergence of ‘cancer villages’. China’s environmental pollution has already exerted great threats to the people’s life and security.

---

<sup>54</sup> Os textos apresentados neste apêndice são oriundos da página de cada ensaio no *World Press Photo*. Adaptamos as informações, juntando as descrições de outros projetos selecionados para estudo, para fins de melhor visualização. Essas informações podem ser traduzidas e dispostas aqui, caso seja necessário.

### **2015 - Darcy Padilla: “Family Love 1993-2014”| 1993-2014 (22 anos de produção)**

**Descrição:** “The photographer, Darcy Padilla, first met Julie Baird on 28 January 1993. Julie was then 18, and was standing barefoot in the lobby of the Ambassador Hotel in San Francisco, with an eight-day-old child in her arms. She was HIV positive, and had a history of drug abuse. For the next 21 years, Padilla documented Julie’s life, and that of her family, until Julie’s death in 2010. After Julie died, Padilla continued to follow the family’s story. Julie Baird ran away from home at the age of 14, and was a drug addict by the time she was 15, living in alleys and crack dens. Her earliest memory of her own childhood was of getting drunk with her mother at the age of six, then being sexually abused by her stepfather. When Padilla met her, Julie was living with Jack, the father of her first child, Rachel. It was through Jack that Julie became infected with HIV. Julie left Jack in 1994, because he beat her. For a while, Julie lived alone with Rachel, mostly in hotel rooms, moving twelve times in one year. In 1996, she had another child, Tommy, but the father wanted nothing to do with Julie or the baby. After five months with Rachel and Tommy at a Salvation Army live-in program, Julie moved in with a man she had met there, Paul. He was later sentenced to jail for physically abusing Tommy. After losing custody of Rachel and Tommy, Julie entered a rehab program, hoping to be reunited with them. While in rehab, Julie, now 24, met Jason Dunn, two years younger than she and also HIV positive. Jason, too, had gone through a troubled childhood, and had run away from his adoptive family at the age of 15, surviving for a while as a male prostitute. Over the next three years, Julie and Jason had three children together: Jordan, Ryan and Jason Jr. All three, like Rachel and Tommy, were eventually taken into care by the state. Julie and Jason served a nine-month jail sentence for abducting Jordan from hospital soon after the birth, so that he wouldn’t be taken up for adoption. In 2005, Padilla came across an internet posting by someone looking for Julie. It turned out to be from her biological father, who for three decades had been trying to track her down. Julie and Jason moved to Alaska to be with him, and they had a year together before he died of a heart attack. Later, Padilla also located Jason Jr (now known as Zach) living happily with his adoptive parents, and arranged a meeting with Julie. In 2008, Julie gave birth to a daughter, Elyssa, but by 2010 life was difficult again. Jason, Julie and Elyssa were living in Alaska, in a house without electricity or running water, more than 12 kilometers from the nearest town, and Julie was very ill.

She died, of AIDS-related illnesses, on 27 September 2010, at the age of 36. After coming across Julie's story, Jason's adoptive parents offered to help. Jason moved with Elyssa to live near them, in a furnished apartment they provided in Portland, Oregon, but he could not cope with life as a single parent. Elyssa would often rage at him, blaming him for her mother's death. Later, Elyssa was taken into care, first by Jason's adoptive sister, and then by a foster family. Jason was jailed for 17 years in 2013, for sexual abuse of a minor, a charge he denies. Elyssa continues to live with her new family, and is working on coming to terms with her relationship with Julie and with Jason. In 2014, Padilla received an email from a happily married Rachel, who had come across The Julie Project, and said that knowing her mother's story had helped her to heal. "The story of Julie Baird and her family is a complex one: a story of poverty, AIDS, drugs, multiple homes, relationships, births, deaths and reunion. By focusing on one woman's struggle, I hoped to provide an in-depth look at social issues surrounding disadvantage and HIV, but I also wanted to create a record for Julie's children of their mother's story."—Darcy Padilla"

**2016 - David Guttenfeder: "North Korea: Life in the Cult of Kim" | 2008-2015 (7 anos de produção)**

**Descrição:** "North Korea emerged in the upheaval following the end of World War II and the Korean War, and for six decades has been one of the most isolated and secretive nations on earth. Its history is dominated by the founding president, Kim Il-sung, known as the Great Leader. He shaped political affairs for almost half a century, establishing a totalitarian state which shut itself off from the outside world. A leadership cult has grown around the Kim dynasty, passing from Kim Il-sung to his son Kim Jong-il (the Dear Leader) and grandson, the current supreme leader Kim Jong-un. The country is run along rigidly state-controlled lines. Local media are strictly regulated, and the foreign press largely excluded. The photographer was granted rare access, visiting North Korea on some 40 occasions between 2008 and 2015. He photographed not only large state-orchestrated events, but also everyday rural life."

**2016 - Mary F. Calvert: “Sexual Assault in America's Military” | 2013-2015 (2 anos de produção)**

**Descrição:** “The incidence of sexual assault on women by their colleagues in the US Armed Forces is high. Many women see reporting attacks to their commands as difficult or futile. Very few sexual assaults are reported and only a fraction of those get to court. The trauma of a sexual assault, and the ensuing emotional distress, may lead to long-term personal issues. The effects of Military Sexual Trauma (MST) include drug and alcohol dependence, homelessness, and an increased risk of suicide. Challenges for women veterans are not always met by existing vet programs. Women veterans form the fastest growing segment of the homeless population of the US, and are four times more likely to be homeless as other women. The photographer, who comes from a military family, made it her mission to document the lives of MST survivors, and to keep the issue talked about. She learned that they formed a network of support for each other, but that homeless survivors were a hidden population, who rarely spoke to others about their experiences.”

**2016 - Nancy Borowick: “A Life in Death” | 2013-2015 (2 anos de produção)**

**Descrição:** “Laurel and Howie Borowick lived out the final year of their 34-year-long marriage fighting cancer together. Laurel had been diagnosed with breast cancer some 17 years earlier, Howie was told he had terminal pancreatic cancer in December 2012. They chose to spend their last months creating new memories, rather than becoming preoccupied with their troubles. Their family used the time they all had left together to the fullest. Howie died on 7 December 2013, a year and a day after his cancer was discovered. After that, Laurel’s cancer worsened and she passed away on 6 December 2014. The photographer is Laurel and Howie’s daughter. She chose to document her parents’ final chapters in order to hold on to their memory, and to capture their essence and strength in a trying time. She wanted to focus on their love, both individually and for each other. She says that everyone wants to find purpose in their lives, and that Laurel and Howie’s final purpose was found in this moment, in the gift they gave her of allowing her to tell their story. This is their legacy.”

**2017 - Hossein Fatemi: “ An Iranian Journey” | 2004-2016 (12 anos de produção)**

**Descrição:** “Since the Islamic Revolution in Iran in 1979, the country has followed a strictly conservative theocratic line. Western cultural influences have been severely restricted. An estimated 60 percent of Iran’s population is under 30 and have little knowledge of their country before the revolution, yet all the trappings of Western youth and modernity are now beamed into homes via the internet and (as yet still illegal) satellite television. Daily, millions of young people engage in activities that are officially illegal and can carry severe penalties. The Basij—a volunteer militia—polices public morals, on the lookout for such offences as women showing too much hair, or couples inappropriately holding hands. The photographer was born and raised in Iran and has been photographing his country for 15 years. He aims to document parts of Iran’s complex society showing less-observed areas of daily life. He also turned his focus on some Iranian immigrants in the US, to see how they had kept their language, culture and traditions alive.”

**2017 - Markus Jokela: | 1992-2016 (24 anos de produção)**

**Descrição:** “Table Rock is a small rural community in the northeast part of Pawnee County, Nebraska, in the USA. It was named for a unique rock formation near the Nemaha River. In 1992, Table Rock had 308 citizens%3B in a 2015 census the population was 255. Most people living in Table Rock spend their whole lives there. Some try moving to larger places, but often return to raise their children in their hometown. As with many other Midwestern towns, work is difficult to find. Farms around Table Rock provide employment for some, others seek jobs in neighboring communities. The photographer is interested in the mundane aspects of everyday life. He first went to Table Rock in 1992. He and a colleague had been commissioned to do a story on American life, and the colleague closed his eyes and put his finger on a point he thought was the middle of the map. That turned out to be Table Rock. In 2009, the photographer became curious about what was happening in the town and so returned. He made a few further visits in the years that followed. For the most part, little had changed.”



**2017 - Valery Melnikov: “Black Days of Ukraine” | 2014-2016 (2 anos de produção)**

**Descrição:** “Donetsk and Luhansk are two self-proclaimed, pro-Russian ‘People’s Republics’ in the Donbass region in easternmost Ukraine. A 2001 government census showed that 74.9 percent of the population in the Donetsk region and 68.8 percent of the Luhansk region have Russian as a mother tongue. In April 2014, a month after Russian forces had entered Crimea in southern Ukraine, pro-Russian separatists seized parts of Donetsk and Luhansk. The Ukrainian government launched a military operation in response, and over the course of the summer the conflict escalated into full-scale hostilities. In August 2014 (and again in February 2015) Russian forces gave active support in training and equipment to the rebels. A ceasefire was signed in September 2014, but was repeatedly violated before breaking down completely. The photographer first went to Luhansk in the early summer of 2014, and witnessed conditions change as hostilities intensified. He believes that the most important side to any conflict is the third one: that of the ordinary people caught up in the violence. Civilians in Luhansk and Donetsk had to survive often without running water or electricity, under repeated shelling, experiencing the destruction of their homes and the deaths of friends and relatives..”

**2018 - Carla Kogelman: “Ich Bin Waldviertel” | 2012-2017 (5 anos de produção)**

**Descrição:** “Hannah and Alena are two sisters who live in Merkenbrechts, a bioenergy village of around 170 inhabitants in Waldviertel, an isolated rural area of Austria, near the Czech border. The girls have two older brothers, but spend much of their time together in a carefree life, swimming, playing outdoors and engrossed in games around the house. A bioenergy village is one which produces most of its own energy needs from local biomass and other renewable sources. The photographer has been photographing Hannah and Alena since 2012. She visits them for a few weeks, usually at summertime, every year, watching them growing up and spending time together.”

### **2018 - Fausto Podavini: “ Omo Change” | 2011-2017 (6 anos de produção)**

**Descrição:** “Ethiopia is in the midst of an economic boom, with growth averaging 10.5 percent a year—double the regional average. One of the areas most impacted by this is the Omo Valley, an area of extraordinary biodiversity along the course of the Omo River, which rises in the central Shewan highlands and empties into Lake Turkana, on the border with Kenya. Some 200,000 people of eight different ethnicities live in the Omo Valley, with another 300,000 around Lake Turkana in Kenya. Many are reliant on the river for their food security: on fish in the river and lake, and on crops and pastures grown in the fertile soil deposited by annual natural floods. Gibe III Dam—at 243 meters the tallest in Africa, and generating some 1,800 MW of hydroelectric power—was built with a dual aim: to provide energy for the booming economy and for export, and to deliver an irrigation complex for high-value agricultural development. It was also said that the dam would become a tourist attraction, of socio-economic benefit. Both Ethiopian and Kenyan governments support the dam and have disputed claims of a negative environmental impact, but critics point to such adverse effects as the cessation of natural floods, diminishing biodiversity, falling water levels in Lake Turkana, and the displacement of traditional peoples who have lived for centuries in a delicate balance with the environment. The photographer visited the Omo Valley during the final years of the dam’s construction, with the aim of producing a meditation on how important investments can nonetheless put the human-environment balance at risk, and on how the changes brought about by the presence of such large amounts of money disrupt existing equilibrium.”

### **2019 - Alejandro Cegarra: “State of Decay” | 2013-2018 (5 anos de produção)**

**Descrição:** “31 March 2013 - 19 March 2018. Under Hugo Chávez, president of Venezuela from 1999 to 2013, the country experienced the biggest economic boom in its history. Venezuela has the highest proven oil reserves in the world, and Chávez took office as oil prices soared in the 2000s. He channeled revenues into welfare programs and building houses for the poor. His successor, Nicolás Maduro, has overseen a country in spectacular decline. Oil prices crashed in 2014, and Maduro’s attempts to continue welfare programs

led to government over-expenditure and ultimately hyperinflation, a situation compounded by US sanctions. Political tensions have escalated with increasing shortages of food, medicine and other essential items. Protests are widespread, and according to the Venezuelan NGO Observatorio de Violencia, the predicted rate of 81.4 violent deaths per 100,000 inhabitants in 2018 makes Venezuela the most violent country in Latin America. The photographer picks up the story in 2013, starting with Chavez's death, and aims to tell the story of a crumbling country from the inside."

### **2019 - Yael Martínez: "The House That Bleeds" | 2013-2018 (5 anos de produção)**

**Descrição:** "8 October 2013 - 4 November 2018. Across Mexico, more than 37,400 people have been categorized as 'missing' by official sources. The vast majority of those are believed to be dead—victims of ongoing violence that has claimed more than 250,000 lives since 2006. These disappearances are the source of lasting psychological trauma for families left behind. The violence has its roots in the war on Mexico's powerful drugs cartels instigated by President Felipe Calderón during his 2006–2012 term of office, and continued by his successor, Enrique Peña Nieto. The ensuing violence has led to a catastrophic rise in murder rates and in the number of unsolved disappearances, which is aided by corruption and impunity. President Nieto promised an end to violence, but although homicides declined, authorities seemed unable to restore the rule of law or make much progress in the struggle against cartels. Among the states most affected are Sinaloa and Guerrero, which was included in a list of no-travel zones by the US government in 2018. In 2013, one of the photographer's brothers-in-law was killed and another two disappeared. This led him to begin documenting the resultant psychological and emotional fracture in his own family and in the families of other missing people, to give a personal account of the despair and sense of absence that accrues over time."

**2019 - Sarah Blesener: “Beckon Us From Home” | 2016-2018 (2 anos de produção)**

**Descrição:** “4 April 2016 - 17 November 2018. Patriotic education, often with a military subtext, forms the mainspring of many youth programs in both Russia and the United States. In America, the dual messages of ‘America first’ and ‘Americanism’ can be found not only as a driving force behind adult political movements, but around the country in camps and clubs where young people are taught what it means to be an American. In Russia, patriotic clubs and camps are encouraged by government. In 2015, President Vladimir Putin ordered the creation of a Russian students’ movement whose aim was to help form the characters of young people through instruction in ideology, religion and preparedness for war. The ‘Patriotic Education of Russian Citizens in 2016–2020’ program called for an 8 percent increase in patriotism among youth, and a 10 percent increase in recruits to the armed forces. The photographer visited ten youth programs in the US, as well as schools and military summer camps in Russia. The aim of the series is to use these young people and their lives as the focal point in an open dialogue around the ideas instilled in future generations, and examine how young people are responding to contemporary society.”

**2020 - Daniele Volpe: “Ixil Genocide” | 2013-2019 (6 anos de produção)**

**Descrição:** “During the 1980s, in the midst of the 1960–1996 Guatemalan Civil War, the state-backed military identified all indigenous Maya peoples as guerilla supporters. The Ixil Maya community, who live near the Sierra de los Cuchumatanes in western Guatemala, were the targets of a genocide operation. The Ixil were subject to systematic rape, forced displacement, starvation and massacre. By 1996, some 7,000 Ixil had been killed. The violence was particularly extreme from 1979–1985 as successive administrations and the military pursued a scorched-earth policy in the region. A United Nations truth commission later revealed that between 70% and 90% of Ixil villages had been burned to the ground and some 60% of the population forced to flee to the mountains. Victims of the military were often buried in clandestine mass graves, while many survivors in mountain areas, isolated from health care, died from malnutrition and treatable diseases. In 2013, Jose Efraín Ríos

Montt, who ruled Guatemala in 1982 and 1983, was tried for genocide and crimes against humanity. Although found guilty, he was acquitted at a second trial—which cited procedural errors unrelated to any of the testimony—and died unpunished five years later. Nevertheless, the trial was seen as a milestone in holding those responsible for the atrocities to account, and as a contribution to an accurate account of what happened in the civil war. Today, many survivors are still searching for the remains of their dead relatives. Exhumations play an important role in gathering evidence of civilian massacres and in reconciling survivors with their grief, as they are at last able to give their loved ones a dignified burial. The photographer has lived in Guatemala for 13 years and worked as a volunteer with the Recuperation of Historical Memory project, listening to the stories of Guatemalan people. He sees this photo project as his contribution to fortifying the historical memory of the country, as a tool for Guatemalan people so they do not forget.”

**2020 - Romain Laurendeau: “Kho, the Genesis of a Revolt”| 2014-2019 (5 anos de produção)**

**Descrição:** “Young people make up more than half of Algeria’s population, and according to a UNESCO report 72% of people under 30 in Algeria are unemployed. Pivotal moments in Algerian history, such as the ‘Black October’ revolt of 1988, have had angry youth at their core. Black October was harshly suppressed—more than 500 people were killed in five days—and was followed by a ‘black decade’ of violence and unrest. Thirty years on, the effects of that decade are still present. In a traumatized country, high unemployment leads to boredom and frustration in everyday life and many young people feel disconnected from the state and its institutions. Football, for many young men, becomes both an identity and a means of escape, with quasi-political groups of fans known as ‘Ultras’ playing a large and sometimes violent role in protests. In neglected working-class neighborhoods such as Bab el-Oued in Algiers, young people often seek refuge in diki—private places that are ‘bubbles of freedom’ away from the gaze of society and from conservative social values. But the sense of community and solidarity is often not enough to erase the trials of poor living conditions. In February 2019, thousands of young people from working-class neighborhoods again took to the streets in what became a nationwide challenge to the reign

of long-time president Abdelaziz Bouteflika. Kho (the word means ‘brother’ in colloquial North-African Arabic) is about the genesis of a revolt. It is the story of the deep unease of youth, who, by daring to challenge authority, inspired the rest of the population to join their action, giving birth to the largest protest movement in Algeria in decades..”

**Fonte:** *World Press Photo* (2020)

APÊNDICE F – LEGENDA DAS FOTOGRAFIAS<sup>55</sup>**2015 - Lu Guang: “Development and Pollution” | 2005-2014 (10 anos de produção)**

*“Residents of Shawang Village in Hequ County protested because the non-confiscatory land was exploited forcefully for the coal mine. The coal dust caused serious pollution, affecting how the local live, such as their houses and glasses.”*

---

<sup>55</sup> Todas as informações aqui descritas foram obtidas na página de cada ensaio no *World Press Photo*. Adaptamos as informações em quadros acompanhadas das imagens para fins de melhor visualização.

**2015 - Darcy Padilla: “Family Love 1993-2014” | 1993-2014 (22 anos)**



*“Julie in 1993 with Rachel (aged three months), in the lobby of the Ambassador Hotel, San Francisco, where she lives with her partner, Jack. “Rachel,” Julie says, “has given me a reason to live.””*



*“Lisa sits with Joanna and George, her new foster parents. They are soft-spoken, gentle, and listen to Elyssa, who cannot stop talking and singing.”*



*“Julie, Jason and Elyssa pose at Wal-Mart, for a family portrait with Zach (Jason, Jr), who had been taken into care and put up for adoption as an infant. The photographer had tracked Zach down, and he was on a visit. Jason and Zach bonded over video games and roughhousing. Julie was more cautious.”*



*“Jason, exhausted from caring for Julie, holds Elyssa.”*



*“Jason holds Julie, a few days before her death.”*



*“Elyssa wanders through the yard on her third birthday, six months after her mother’s death.”*



*“Jason and Elyssa in the front yard of their home. Jason smokes medical marijuana for a disability, for anxiety, post-traumatic stress disorder, and for his HIV infection.”*



**2016 - David Guttenfeder: “North Korea: Life in the Cult of Kim” | 2008-2015 (7 anos)**



*“A soldier working as a guide walks through a forest said to have been the campsite where the Great Leader spent the night while leading a battle against the Japanese, at the foot of Mount Paektu. The mountain has a mythological status in both Korea and China, as it is seen as the ancestral home of the Koreans and the Manchus. It is also celebrated as the birthplace of Kim Jong-il.”*



*“The satellite that North Korean officials launched with the country's UNHA-3 rocket is shown to the media at Sohae Satellite Station.”*



*“A woman sits beside plants and models of military weapons at a festival for the ‘Kimilsungia’ and ‘Kimjongilia’ flowers, named after the country's late leaders.”*



*“Light shines through a window onto a goldfish tank, inside a Pyongyang office building.”*

2016 - Mary F. Calvert: "Sexual Assault in America's Military" | 2013-2015 (2 anos)



*"Former US Marine Sarah Jenkins, under the influence of drugs, accepts a food parcel from a National Veterans Foundation outreach van."*



*"Debra Filter was raped with several other recruits at a boot camp graduation party they were forced to attend in 1978. For a long time she suffered from PTSD, and eventually left the army. She has been homeless for ten years and wrangling with Veterans Affairs for benefits for decades, but now has a VA housing voucher for a studio apartment."*



*"Brittany Fintel was attacked by her Lead Petty Officer while stationed on the USS Grindley. Another sailor witnessed the attack, but turned and left as she was fighting off her attacker. When Brittany reported the attack, she was told she had an 'adjustment disorder', and eventually separated from the navy with Post-Traumatic Stress Disorder (PTSD). Her experience shattered her sense of trust, and now her PTSD service dog is never far from her side."*



*"Jennifer Norris was drugged and raped by her recruiter after joining the Air Force, when she was 21 years old. In tech school, she fought off an assault from her instructor, and later evaded the advances of her commanders. Jennifer reported the sexual assaults and harassment, saw her attackers punished, but then suffered a sustained campaign of retaliation by her peers at work. Now she suffers with PTSD brought on by MST and is often unable to work. She has become an advocate and is the Maine coordinator for the Military Rape Crisis Center, counseling MST survivors from her home in Rumford, Maine. She sits with her PTSD service dog Onyx at a fellow military rape survivor's home in Biloxi, Mississippi."*



*"Gary Noling stands in his daughter Carrie's bedroom, on the anniversary of her suicide. She drank herself to death following severe retaliation after reporting her rape to superiors."*



*"In yet another new motel room, Melissa A. Ramon clutches her air-force uniform, under the watchful eye of her dog, Princess. Melissa spent nine years in the air force, and suffers from MST and PTSD after sexual abuse from her training instructor and fellow airmen. Since her discharge, she has sought help from the VA and several veteran NGOs, but feels they keep denying her claims, and putting up obstacles. Melissa has frequently been homeless, and has trouble finding shelter because women's refuges don't allow boys over 12, and her son, Sam, is thirteen. She moves with Sam from one unsuitable motel to another."*



*“Alishaa Dell (25) spent five years in the navy. She is still not ready to discuss her MST. Homeless, she lives off a \$600 disability check from the VA, and stayed with a succession of friends, until wearing out her welcome each time. Now she lives with a boyfriend, who she wants to break up with. But, Alishaa says, she has nowhere else to go, and is seeking housing and medical help from the VA.”*

**2016 - Nancy Borowick: “A Life in Death” | 2013-2015 (2 anos)**



*“Laurel is fitted for a new wig at Rodolfo Valentino Salon. She gave away most of her old wigs, from a previous cancer diagnosis.”*



*“Bracelet identifiers on Howie’s left wrist include notices that he is a fall risk, and a Do Not Resuscitate instruction.”*



*“People attend Howie’s funeral.”*



*“Snow begins to fall, as friends gather at Howie’s graveside.”*



*“For her 59th birthday, Laurel spends the day with Nancy at a ceramics studio. Tumors in her hip and pelvic area have made walking difficult.”*



*“Laurel’s mother and children say their final few words to her, before the room is cleared.”*



*“Many of the same people gather for Laurel’s funeral as did for Howie’s a year earlier.”*



*“Laurel asked to be buried in a sustainable wooden casket. Her son Matthew looks on before she is removed from the hearse.”*



*“Members of the community gather in support for Laurel’s children and her 87-year-old mother, Marion (center), during shiva, the Jewish period of mourning.”*

2017 - Hossein Fatemi: "An Iranian Journey" | 2004-2016 (12 anos)



*"Women on Bam-e Tehran, the 'Roof of Tehran', look out over the capital. One wears a dressing following plastic surgery. Iran has one of the highest rates of nose surgery in the world."*



*"Women smoke on the balcony of a private home."*



*"Two young people watch films in a private apartment."*



*"Sadiq sits with his dog in his living room in Los Angeles, USA."*



*"Members of a family at home in Yazd, central Iran."*



*"Siavash, a tattooist, smokes a cigarette."*



*"Women are made up in a beauty salon"*



*"Young men and women in a swimming pool at a party in Tehran."*



*"Female relatives of men killed in the 1980-88 Iran-Iraq War offer prayers at a memorial site in Khuzestan, near the Iraqi border."*



2017 - Markus Jokela | 1992-2016 (24 anos)



*"Libby Kalina collects her mail in the morning."*



*"Matt Schaardt takes the school bus from his home farm to Table Rock School. The school closed in 2016."*



*"Mary Lou Waters, Myron Kent and Sheriff Schulze outside the Table Rock Tavern. The tavern has now closed."*



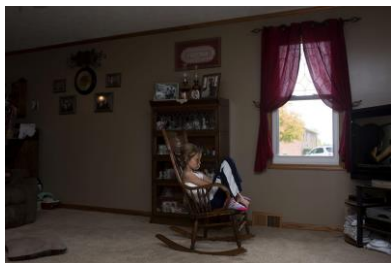
*"Leslie Blank takes her son Joe home from a music lesson"*



*"The Mather family in the yard of their home."*



*"Peyton Schaardt, four months after her mother's death."*



*"Peyton Schaardt watching TV"*



*"Garrett Rogge rests on the floor of his in-laws' home after a hard working day."*



*"Farmers wait at Den's Locker for the rain to stop".*



*"Kelly Freeman, three days before her wedding."*



*"Matt Kuhlman, pictured in 1992 when he was 18, stands alongside his girlfriend Melissa Bernadt (in car)."*



*"Matt Kuhlman's children, Schuyler (18) and Bailey (17), pictured at home."*

2017 - Valery Melnikov: "Black Days of Ukraine" | 2014-2016 (2 anos)



*"Relatives mourn Vladimir Ermilov and his son Ivan, who were killed in an air strike on Luhanskaya village."*



*"Raisa Shipulya, one of the last residents of the devastated village of Zhelobok, stands in her house."*



*"A boy lies in bed in a basement in the village of Shahty. People in frontline villages spend nights sheltered underground to avoid shelling."*



*"A member of the Prizrak (Ghost) brigade on the front line near the city of Lisichansk. The brigade is a separatist infantry unit, formed in 2014."*



*"A boy waits in the blood transfusion department of a hospital in Horlivka."*



2018 - Carla Kogelman: "Ich Bin Waldviertel" | 2012-2017 (5 anos)



*Alena*



*"Hannah with Pipsi, a bird found in a nearby field. Although the girls cared for Pipsi tenderly, he died that summer and was given a lovely funeral."*



*"Hannah and Alena watch TV with Anna and Isabel, two friends."*



*"Hannah and Alena pick fruit."*



*Hannah and Alena swim in a pond near their farm.*



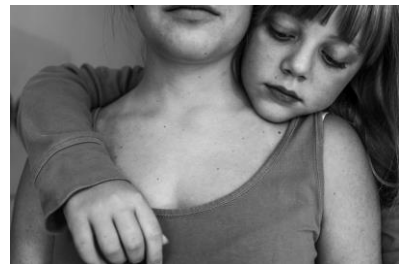
*"Ivana in the pool."*



*"Martin and Christian (brothers who spend their summer holidays in Waldviertel) watch Alena in one of the barns."*



*"Hannah, Alena, Christian and Martin (brothers who spend their summer holidays in Waldviertel)."*



*"Hannah and a friend, Ivana."*



*"Hannah having a bath."*

**2018 - Fausto Podavini: “Omo Change” | 2011-2017 (6 anos)**



*“A child plays in the sand near a government storage depot, in Omorate, Omo Valley, Ethiopia.”*



*“A Borana woman stands inside a well, getting water for her cattle, in the Omo Valley, Ethiopia”*



*“Members of the Hamar people drink in an informal bar in Turmi, Omo Valley, Ethiopia. Turmi is a hub for tourists visiting the area, and is reportedly seeing a rise in the numbers of bars, where people from local ethnic groups spend currency earned from construction workers and tourists.”*



*“Dassanech children look on as a road passing just a few hundred meters from their village is asphalted, in the Omo Valley, Ethiopia. The road network in the Omo Valley was largely financed by Chinese investment, as was the Gibe III Dam.”*



*“Pastoral Dassanech people drive a herd across the main road to the Kenyan border, in the Omo Valley, Ethiopia. A report released by The Oakland Institute in California points to the devastating effect of the Gibe III Dam on pastoral communities whose lands are dependent on the nutrients brought by seasonal flooding.”*

2019 - Alejandro Cegarra: "State of Decay" | 2013-2018 (5 anos)



*"An inmate poses showing his tattoos in the Rodeo Jail in Guatire, outside of Caracas. Prisons in Venezuela have been the scene of riots and prisoner takeovers, with warder corruption reportedly allowing the development of a mob culture."*



*"Yajaira looks out of a window after hearing shots while cutting a friend's son's hair, in La Bombilla barrio, Caracas. A mother of two, she does hairdressing to pay for supplies and her daughters' school fees."*



*"Leidy Oropeza holds the last basketball trophy her son won before he was killed by someone who stole his motorbike."*



*"A man sits on an empty refrigerator shelf in a government-run supermarket, in Caracas, Venezuela."*



*"Adriana Lamadrid holds her son Iverson (1), who is suffering from malnutrition, in front of her broken refrigerator, in the San Blas barrio of Caracas, Venezuela."*



*"Ruben Zamora sits on his bed having lost 20 kg in three months when the homeless center he was staying in ran out of food. He died two days after the photograph."*

**2019 - Yael Martínez: “The House That Bleeds” | 2013-2018 (5 anos)**

*“Lizbeth Ortega sits in the room where her daughter Zumiko shared a bed with her younger sister Liliana, in Los Mochis, Sinaloa, Mexico. Zumiko disappeared in 2016. Lizbeth became a member of Las Rastreadoras del Fuerte, a group of women who search for missing people in Sinaloa.”*



*“Liliana Felix stopped talking when her older sister Zumiko went missing. She and her mother Lizbeth became part of Las Rastreadoras del Fuerte, a group of women who search for missing people in Sinaloa, Mexico.”*



*“Fabiola Cota, a member of Las Rastreadoras del Fuerte, a group of women who search for missing people in Sinaloa, Mexico, sits in a pick-up truck on the way to look for graves near Ahome. Fabiola lost her husband and is searching for her missing brother.”*



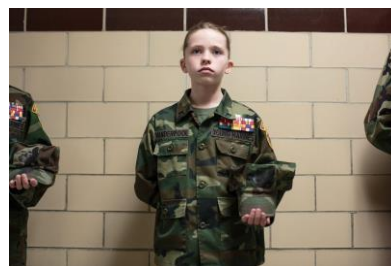
2019 - Sarah Blesener: "Beckon Us From Home" | 2016-2018 (2 anos)



*"Students laugh backstage before a singing and marching competition, at School #6 gymnasium, Dmitrov, Russia."*



*"Student cadets from School #18 in Sergiyev Posad, Russia, stand in the audience at a local theater while their classmates perform in a show for townspeople."*



*"Bailey (11) lines up for a uniform inspection at a weekly Young Marines meeting, in Hanover, Pennsylvania, USA. Nationwide, the Young Marines have around 300 clubs focusing on youth development in such areas as citizenship, patriotism, and drug-free lifestyle."*



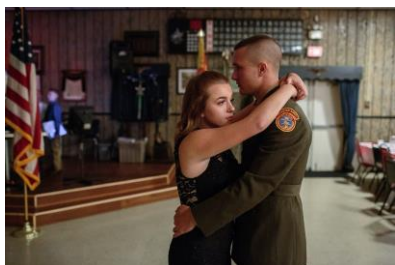
*"Wisconsin Army Cadets take an ice-cream break during an urban operations training event at Fox Valley Technical College, in Appleton, Wisconsin, USA. The Wisconsin Army Cadets trains youth in various military skills to give them a foretaste of a possible military career."*



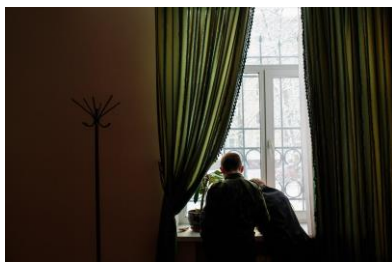
*"Students sing patriotic songs at Utah Patriot Camp, a week-long day camp for elementary school children, in Herriman, Utah, USA. The camp strives to create patriots, teaching American values, military history / God's Word."*



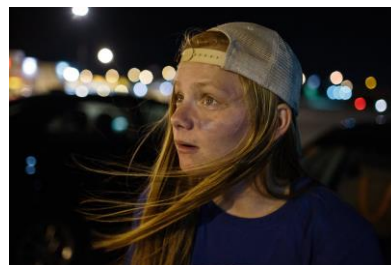
*"Students from five states around the Midwest attend the week-long Civil Air Patrol Joint Dakota Encampment, in Rapid City, South Dakota, USA. The emergency-response organization offers a cadet program providing youth leadership and technical training."*




*"Garrett dances with his girlfriend at the Young Marines annual ball, in Hanover, Pennsylvania, USA. Young Marines, a patriotic education program,*



*"Students from School #18 in Sergiyev Posad, Russia wait behind the scenes at a local theater, during a show for townspeople, aimed at promoting their*



*"Elizabeth (17) waits for her friends after watching the first football game of the season, in Omaha, Nebraska, USA. Elizabeth enlisted for the army the*

|  |                        |  |
|--|------------------------|--|
| <i>has 10,000 students nationwide and focuses on youth development in such areas as citizenship, patriotism, and drug-free lifestyle."</i>   | <i>cadet program."</i> | <i>summer before her senior year of high school, and will leave for boot camp three days after she graduates."</i> |
|  <p><i>"A horse rider trains at the Historical War Camp in Borodino, the battleground where Russia fought Napoleon's forces in 1812. Camp activities center on battle reenactments and the use of weapons."</i></p> |                        |  |

2020 - Daniele Volpe: "Ixil Genocide" | 2013-2019 (6 anos)



*"Members of the local community attend an exhumation in Xe'Xuxcap, Guatemala."*



*"Pedro Rivera walks in the funeral procession for the 31 victims of the Xecax massacre, perpetrated by the military in 1982. His aunt, Magdalena Rivera (pictured left) was among them."*



*"Relatives await the burial of remains of victims murdered by the military in 1986, recovered in an exhumation in Xecol, Chajul, Guatemala."*



*"Relatives of the Cruz Pacheco family take part in an Evangelical service to commemorate nine victims of the massacre of the village of Chisis in Cotzál, Guatemala in February 1982."*



*"Relatives view the remains of a victim of a massacre that took place in Covadonga two weeks after Efraín Ríos Montt seized power in 1982, which has been exhumed by forensic anthropologists."*



*"Petrona Chavez (60; right), Magdalena Brito (74; left) and Jacinta Santiago Brito (35; center) from Xeo, in Nebaj, Guatemala are survivors of the 1980s genocide."*



**2020 - Romain Laurendeau: “Kho, the Genesis of a Revolt”| 2014-2019 (5 anos)**

*“An old man sits on a staircase in Bab el-Oued, Algiers, Algeria, as women wearing niqabs descend. Niqabs have become more popular in Bab el-Oued over the past 20 years.”*



*“Lilou and Moh pass time in front of a closed synagogue in Algiers, Algeria. Moh is unemployed and spends his time wandering the streets, except for football matches on Thursdays and Friday Prayers.”*



*“Young people watch a football match, screened at the Olympia cinema in Algiers, Algeria. The cinema broadcasts European matches several times a week.”*

**Fonte:** adaptado de *World Press Photo* (2020)